

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Música

TESIS DOCTORAL

Escuela Magistral de la Virtuosidad Pianística Moderna
de Alberto Jonás y sus ejercicios técnicos originales:
convergencia de la ejecución pianística
y el estudio teórico de la técnica

que presenta

Amanda Judith Alba González

como requisito para obtener el grado de
Doctor en Historia y Ciencias de la Música

Dirigida por
Dr. Luis Noain Calabuig

Madrid, abril de 2007

A mis padres, Esteban y Amanda

A Luis Carlos

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Música

TESIS DOCTORAL

Escuela Magistral de la Virtuosidad Pianística Moderna
de Alberto Jonás y sus ejercicios técnicos originales:
convergencia de la ejecución pianística
y el estudio teórico de la técnica

que presenta

Amanda Judith Alba González

como requisito para obtener el grado de
Doctor en Historia y Ciencias de la Música

Dirigida por
Dr. Luis Noain Calabuig

Madrid, abril de 2007

ÍNDICE

Prólogo	11
Criterios ortográficos y editoriales	15
Introducción	17

CAPÍTULO I **Marco Histórico**

1. Antecedentes: la estabilidad del desarrollo del piano y sus consecuencias técnicas	25
1.1. La herencia técnica y académica del siglo XIX	25
1.2. El final de la evolución del instrumento	35
1.3. Figura del pianista como intérprete y pedagogo	43
1.4. La individualidad del sistema pedagógico: una nueva generación de pianistas bajo la instrucción de los grandes maestros	45
1.4.1. Franz Liszt	47
1.4.2. Anton Rubinstein	61
1.4.3. Theodor Leschetizky	71
1.4.4. Conclusiones	79
2. El siglo XX: la técnica del piano a principios del siglo (1900-1930) ..	85
2.1. Entorno pedagógico y los principales textos didácticos	85
2.1.1. Tobias Matthay	89
2.1.2. Rudolph Breithaupt	95
2.1.3. Otto Ortmann	99
2.1.4. Blanche Selva	101

CAPÍTULO II **Escuela Magistral de la Virtuosity Pianística** **Moderna de Alberto Jonás**

3. La figura de Alberto Jonás (1868-1943) en el ámbito musical.....	107
3.1. Biografía	119
3.2. Actividad y producción pedagógica	119
3.2.1. Alumnos	119
3.2.2. Obras pedagógicas	129
3.2.3. Artículos	131
3.3. Producción compositiva	175

4. <i>Escuela Magistral de la Virtuosidad Pianística Moderna: la integración de la ejecución pianística y el estudio teórico de la técnica ..</i>	189
4.1. Descripción, objetivos y planteamiento	189
4.2. Estructura y contenidos	199
4.2.1. <i>Libro I.</i> Actitud Mental, Extensión, Posición Fija, Flexibilidad y Destreza de Pulgares, Ejercicios de Dedos	199
4.2.2. <i>Libro II.</i> Escuela Magistral de las Escalas, Legato-Staccato-Portamento, Toucher, Sonido Cantante, El Arte de Tocar sin dar Notas Falsas	219
4.2.3. <i>Libro III.</i> Escuela Magistral de los Arpeggios, Repeticiones de dedos, Mordentes y Escuela Magistral de Trinos, Cómo estudiar-cómo ejecutar	237
4.2.4. <i>Libro IV.</i> Escuela Completa de Dobles Notas	253
4.2.5. <i>Libro V.</i> Escuela Magistral de las Octavas, Stacatto y Acordes. Digitaciones. Ritmo y Acentos	267
4.2.6. <i>Libro VI.</i> Empleo Artístico de los Medios Dinámicos y Agógicos, de los Pedales y el Arte de Aprender de Memoria	285
4.2.7. <i>Libro VII.</i> Ejercicios fuera del piano, Fraseo, Notas de Adorno, Lectura a primera vista, Concepción e Interpretación, Expresión, Ejecución, Estilo, Éxito al ejecutar en público	305
4.3. Valoración crítica	325

CAPÍTULO III

El resplandor de los pianistas de concierto: enfoque técnico de los colaboradores de Alberto Jonás

5. Colección de ejercicios técnicos originales de la <i>Escuela Magistral</i> : un legado pedagógico	337
5.1. Wilhelm Backhaus	339
5.1.1. Trayectoria profesional	339
5.1.2. Análisis técnico de ejercicios originales	343
5.1.3. Criterios pedagógicos	365
5.2. Fannie Bloomfield-Zeisler	369
5.2.1. Trayectoria profesional	369
5.2.2. Análisis técnico de ejercicios originales	375
5.2.3. Criterios pedagógicos	393
5.3. Ferruccio Busoni	397
5.3.1. Trayectoria profesional	397
5.3.2. Análisis técnico de ejercicios originales	405
5.3.3. Criterios pedagógicos	427

5.4. Alfred Cortot	435
5.4.1. Trayectoria profesional	435
5.4.2. Análisis técnico de ejercicios originales	439
5.4.3. Criterios pedagógicos	461
5.5. Ernst von Dohnányi	465
5.5.1. Trayectoria profesional	465
5.5.2. Análisis técnico de ejercicios originales	469
5.5.3. Criterios pedagógicos	489
5.6. Arthur Friedheim	493
5.6.1. Trayectoria profesional	493
5.6.2. Análisis técnico de ejercicios originales	495
5.6.3. Criterios pedagógicos	511
5.7. Ignaz Friedman	513
5.7.1. Trayectoria profesional	513
5.7.2. Análisis técnico de ejercicios originales	515
5.7.3. Criterios pedagógicos	543
5.8. Ossip Gabrilowitsch	547
5.8.1. Trayectoria profesional	547
5.8.2. Análisis técnico de ejercicios originales	551
5.8.3. Criterios pedagógicos	581
5.9. Rudolph Ganz	583
5.9.1. Trayectoria profesional	583
5.9.2. Análisis técnico de ejercicios originales	585
5.9.3. Criterios pedagógicos	605
5.10. Leopold Godowsky	607
5.10.1. Trayectoria profesional	607
5.10.2. Análisis técnico de ejercicios originales	611
5.10.3. Criterios pedagógicos	625
5.11. Katherine Goodson	629
5.11.1. Trayectoria profesional	629
5.11.2. Análisis técnico de ejercicios originales	633
5.11.3. Criterios pedagógicos	639
5.12. Josef Lhevinne	641
5.12.1. Trayectoria profesional	641
5.12.2. Análisis técnico de ejercicios originales	643
5.12.3. Criterios pedagógicos	671
5.13. Isidore Philipp	673
5.13.1. Trayectoria profesional	673
5.13.2. Análisis técnico de ejercicios originales	675
5.13.3. Criterios pedagógicos	703

5.14. Moriz Rosenthal	707
5.14.1. Trayectoria profesional	707
5.14.2. Análisis técnico de ejercicios originales	709
5.14.3. Criterios pedagógicos	715
5.15. Emil von Sauer	717
5.15.1. Trayectoria profesional	717
5.15.2. Análisis técnico de ejercicios originales	721
5.15.3. Criterios pedagógicos	739
5.16. Sigismond Stojowsky	741
5.16.1. Trayectoria profesional	741
5.16.2. Análisis técnico de ejercicios originales	743
5.16.3. Criterios pedagógicos	757
6. Valoración: el desarrollo técnico a través del análisis y estudio particular de la dificultad	759

CAPÍTULO IV

La propuesta pedagógica de Alberto Jonás

7. La trascendencia histórica del tratado de Alberto Jonás	765
8. Contribución al estudio de la técnica pianística	771
9. El perfeccionamiento técnico como parte de la calidad interpretativa ..	777
9.1. Perfeccionamiento muscular o musical	779
9.2. Separación de los problemas técnicos y las obras	781
10. El estudio de una técnica integral	787
Conclusiones	789
Bibliografía	801
Apéndice: Propuesta para nueva edición de ejercicios técnicos originales ..	807

Prólogo

Inherente a la evolución del piano y su técnica, ha existido la necesidad de encontrar un método efectivo para el adecuado desarrollo y progreso técnico y musical que ha demandado el instrumento en cada etapa de su desarrollo. Esto queda evidenciado en los numerosos textos pedagógicos que se han publicado desde los últimos años del siglo XVIII hasta los primeros años del siglo XX, en los que se puede observar una evolución en cuanto al tratamiento didáctico de la técnica. Una vez asentados los constantes cambios del instrumento, la técnica se conforma y se concibe para un piano moderno con nuevas cualidades sonoras y mecánicas, técnica que los teóricos se encargaron de analizar y sistematizar, adecuando la metodología según su propia concepción. A pesar de los años que nos separan de la tendencia mecanicista decimonónica y los numerosos textos e investigaciones que se han realizado desde entonces enfatizando la importancia de la racionalización de la técnica y el rechazo al estudio maquinal, nuestra actividad pedagógica profesional se ve frecuentemente amenazada por el tradicionalismo metodológico y el reducido conocimiento de la amplia literatura didáctica a la que se puede recurrir para enriquecer y beneficiar el desarrollo técnico en cualquier nivel. El aprendizaje por imitación, ya rechazado por Anton Rubinstein y muchos otros pianistas hace más de cien años, sigue vigente en nuestra práctica pedagógica actual, lo que incita a preguntarse si nuestra metodología de enseñanza alcanza realmente los objetivos que se pretenden, y si no es así, ¿somos capaces de distinguir cuáles son las debilidades del sistema utilizado? En el maestro descansa la gran responsabilidad de la formación técnica y musical de sus estudiantes, por lo que su desempeño no debe carecer del fundamento de la teoría y de la experiencia de la práctica, lo que lógicamente amplía su perspectiva de la técnica y su didáctica. El pedagogo es, o debería ser, aquel que asume con responsabilidad y seriedad la tarea de formar pianistas, basando sus juicios en el estudio teórico de la técnica estrechamente vinculado a la práctica interpretativa, lo que indudablemente resulta en beneficio del desarrollo artístico del alumno, al encontrar la relación entre

el significado musical y los movimientos físicos empleados, evitando el mecanicismo que desde hace más de un siglo quedó desacreditado.

Con la idea de revalidar esta teoría y ampliar los recursos pedagógicos, mostramos en este trabajo, la propuesta pedagógica que realiza el español Alberto Jonás en una obra que, olvidada por muchos años, revela además la preparación, el interés, la capacidad analítica y la creatividad que involucra la enseñanza de la técnica pianística. La visión de su autor nos lleva a reflexionar no sólo cuestiones técnicas y musicales, ya que también contempla los elementos emocionales y psicológicos que intervienen en la ejecución y que la mayoría de los métodos de este tipo no consideran, integrando conjuntamente el beneficio de la experiencia de concertistas con la visión analítica del teórico. La *Escuela Magistral de la Virtuosity Pianística Moderna (Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity)* de Alberto Jonás es una de las obras más excepcionales en su género por diversas características que se exponen en este trabajo, siendo la más significativa la colaboración de reconocidos pianistas y pedagogos de la época con ejercicios especialmente escritos para la ocasión y que debido a la nula difusión del texto de Jonás, por consiguiente son completamente desconocidos en la actualidad. A través de su estudio analítico y valoración se pretende rescatar esta obra especialmente interesante para la pedagogía que encierra un gran valor histórico y técnico en sus ejercicios originales, con la finalidad de reinsertarla dentro del repertorio pedagógico del piano como material de apoyo y consulta de los profesionales del piano, tanto profesores, estudiantes, pianistas y musicólogos.

Deseo agradecer profundamente a quienes han formado parte esencial en el desarrollo de este trabajo: a Luis Noain, que con gran interés ha guiado y revisado cada etapa de la investigación, corregido los borradores y quien me ha brindado su apoyo incondicional desde los inicios de esta tesis; a Luca Chiantore por sus valiosas asesorías, por la bibliografía proporcionada, verdadera disposición e interés; así como

a Esteban Alba por su asesoría en el idioma inglés y traducciones realizadas. De la misma forma, quiero expresar mi agradecimiento a los maestros responsables de mi formación pianística: a Luis Carlos Anzaldúa, de cuyas clases nace el interés por el análisis e investigación técnica, y a Miguel A. López por sus estimulantes lecciones que motivaron mi gusto por la pedagogía. A toda mi gran familia por el apoyo que siempre me fue demostrado, y especialmente, a mi esposo por acompañarme en este largo recorrido.

A. Judith Alba González

Febrero de 2007

Criterios ortográficos y editoriales

Abreviaturas utilizadas:

ed.	= edición
ej.	= ejemplo
esp.	= español, española
ICCMU	= Instituto Complutense de Ciencias Musicales
m.d.	= mano derecha
m.i.	= mano izquierda
núm.	= número
Op.	= Opus
p.	= página
pp.	= páginas
s.a.	= sin año de publicación
SGAE	= Sociedad General de Autores y Editores
trad.	= traducción
UNAM	= Universidad Nacional Autónoma de México
vol.	= volumen
vols.	= volúmenes
c.	= compás

Traducciones y referencias bibliográficas:

Las traducciones realizadas por el doctorando se indican con el título de *texto original en inglés* entre corchetes, después de la cita bibliográfica correspondiente.

El criterio utilizado en la indicación de citas al pie de página corresponde al orden siguiente de los datos de la fuente: autor, *título del libro*, volumen, edición, editorial, lugar de la publicación, año de la edición, página(s). Los años de publicación señalados con guión (ej. 1922-1929) indica el espacio temporal ocupado por una publicación en diversos volúmenes. En el caso de revistas se optó por indicar el siguiente orden: autor, “título del artículo”, título de la revista en letra cursiva, volumen y número de la publicación, lugar, mes, año, página(s).

El *Ibíd.* sin número de página en las citas al pie se refiere a la misma página de la cita anterior.

Las obras consultadas para la investigación se encuentran señaladas en la bibliografía dispuesta en las páginas finales del trabajo.

Introducción

El estudio de la técnica desde la perspectiva del ejecutante y desde el punto de vista del teórico han sido enfoques frecuentemente distanciados en los textos pedagógicos del piano que, durante el siglo XIX, se mantuvieron apegados al mecanicismo sin corresponder con la realidad musical que se vivía en la época. No obstante, la inquietud de que la teoría del estudio técnico reflejara el entorno de la ejecución pianística ha estado presente en pedagogos que intentaron escribir métodos útiles y funcionales, muchos de ellos sin lograr satisfactoriamente su objetivo. Los visionarios métodos de Czerny y Fétis son testimonios de esta necesidad que a lo largo de la historia de la técnica se ha pretendido satisfacer. Sin embargo, los constantes cambios en el instrumento y la imperiosa necesidad de controlar su mecanismo en constante evolución fueron marcando cada vez más la línea divisoria entre el estudio teórico de la técnica y la realidad de la ejecución que respondía al nuevo lenguaje musical de la época. Posteriormente, los primeros años del siglo XX trajeron consigo la estabilidad de la evolución del instrumento y con ello una nueva concepción técnica, además de que la actividad del intérprete era ya considerada como una verdadera acción creadora, lo que implicaba un nuevo tratamiento de la pedagogía de la técnica.

Una de las obras de este período que integra en sus páginas la visión del desarrollo del pianista como intérprete a través de un proceso que considere el beneficio de la conjunción de los enfoques técnicos tanto de la experiencia práctica del concertista como la del teórico y pedagogo, es el texto que nos ocupa en esta investigación: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity (Escuela Magistral de la Virtuosity Pianística Moderna)* del pianista y pedagogo español Alberto Jonás, publicada en Estados Unidos en tres partes entre los años de 1922 y 1929. En ella se reúnen características que la distinguen como única en su género, como sus vastos contenidos técnicos y estéticos comprendidos en siete volúmenes con más de 1600

páginas en su totalidad. Asimismo, destaca el análisis realizado por el autor de anteriores textos didácticos, la originalidad de sus propias propuestas y la participación de distinguidos pianistas y pedagogos de la época con ejercicios técnicos escritos por petición especial de Alberto Jonás. Fannie Bloomfield-Zeisler, Wilhelm Backhaus, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernest von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Isidore Philipp, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer y Sigismond Stojowsky fueron personajes con una intensa actividad y experiencia concertística y pedagógica que gozaron del prestigio y reconocimiento internacional que les colocó en la cumbre de la época dorada del piano moderno, cuya aportación a este tratado representa un valioso legado debido a su importancia histórica, técnica y musical. Sin embargo, pese al impacto que la obra de Jonás tuvo en su momento, el paso de los años la ha dejado en un injusto olvido debido principalmente a la escasa notoriedad del autor en el ámbito internacional del piano y a la extensión poco práctica del método, dejando actualmente escondida y desconocida esta excepcional colección de ejercicios técnicos que encierran en sí mismos un catálogo de valiosas propuestas técnicas y pedagógicas.

No existe actualmente ninguna investigación relacionada con este músico español ni sus obras, excepto puntuales comentarios que hacen autores como Piero Rattalino en *Le Grandi Scuole Pianistiche*, donde se refiere a Alberto Jonás y su método como un serio ejemplo del análisis sistemático de la didáctica del piano derivada de la tradición rusa de finales del siglo XIX¹, y Luca Chiantore en *Historia de la Técnica Pianística*, quien resume brevemente las características de esta *Escuela Magistral* refiriéndose a sus ejercicios originales como un “catálogo de propuestas que constituye, en su conjunto, la más fascinante colección de ejercicios jamás escrita”². En cuanto a las escasas biografías de Alberto Jonás cabe señalar las que menciona

¹ Piero Rattalino: *Le Grandi Scuole Pianistiche*. Ricordi, Milano, 1992. p. 23.

² Luca Chiantore: *Historia de la Técnica Pianística*. Alianza, Madrid, 2001, p. 445.

*The International Cyclopedia of Music and Musicians*³, *Diccionario Biográfico de la Música*⁴, *Diccionario de la Música y los Músicos*⁵, *A Dictionary of Pianists*⁶, *The Art of the Piano*⁷, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*⁸, que resultan muy precarias para captar la relevancia de este personaje. Es por eso que, debido al desconocimiento que existe sobre esta *Master School* de Alberto Jonás y por consiguiente de sus ejercicios técnicos originales, se consideró la necesidad de un estudio profundo a la luz de las principales aseveraciones de las diferentes teorías técnicas y en contraste con los diversos criterios pedagógicos contemporáneos, para su conocimiento y difusión en el ámbito de la musicología y de la pedagogía.

Los objetivos de esta investigación fueron traer al presente la figura de Alberto Jonás, y recuperar la *Master School* como una herramienta de estudio y análisis de la ejecución pianística y de la historia de la interpretación del siglo XX, hecho que se cumplió a través de la obtención de nuevos datos biográficos sobre Alberto Jonás, el conocimiento integral de su *Master School* y del análisis técnico de los invaluable ejercicios originales contenidos en ella. Por medio del análisis del legado pianístico que otorga el autor en su tratado y el enfoque técnico que tenían sus ilustres colaboradores, fue posible valorar directamente la eficacia y calidad de la propuesta pedagógica de la obra así como la relevancia y trascendencia de los ejercicios originales para seleccionar e integrar una propuesta para una nueva edición de los ejercicios técnicos, que indudablemente formará parte del material didáctico del piano. El resultado de esta investigación beneficiará a estudiantes, profesores,

³ Oscar Thompson: *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. 5ª ed. revisada por Nicolas Slonimsky, Dodd, Mead & Co., Nueva York, 1949.

⁴ J. Ricart Matas: *Diccionario Biográfico de la Música*. Editorial Iberia, Barcelona, 1956.

⁵ Mariano Pérez: *Diccionario de la Música y los Músicos*. 3 vols., ISTMO, Madrid, 1985.

⁶ Wilson Lyle: *A Dictionary of Pianists*. Robert Hale, Londres, 1985.

⁷ David Dubal: *The Art of the Piano*. I.B. Tauris, Londres, 1990.

⁸ Emilio Casares Rodicio: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. SGAE, Madrid, 2000.

pianistas y musicólogos como herramienta dentro del campo pedagógico, así como en el ámbito de la investigación histórica sobre la técnica y la interpretación.

La metodología para la realización de este trabajo fue elaborar un marco histórico de referencia como antecedente necesario para un mejor entendimiento del contexto en el que se desenvuelve el tratado de Alberto Jonás. Se integró una biografía del autor con la aportación de nuevos datos que le confirieron mayor trascendencia al conocer su trayectoria profesional altamente calificada. Se elaboró una visión global de la obra atendiendo al estudio de su estructura, objetivos y contenidos, forma de ordenarlos y nivel y tipo de estudiantes al que se dirige, para lo cual se analizó el texto original en contraste con documentos sobre diversas teorías técnicas y textos didácticos que permitieron una comprensión integral de la obra para realizar una valoración fundamentada en el estudio realizado. Posteriormente, se efectuó el análisis técnico de los ejercicios escritos especialmente para este método por los colaboradores de Jonás, complementado y enriquecido bajo la perspectiva histórica en el margen del conocimiento de la trayectoria profesional de los autores y sus criterios pedagógicos, permitiendo de esta manera conocer y estudiar con detenimiento sus posibilidades técnicas, determinando la utilidad y ventaja de abordar los problemas técnicos por separado, así como conocer las preferencias de sus autores ante el uso de los recursos musculares y musicales además del conocimiento de los recursos pedagógicos utilizados en el proceso de estudio. Para ello, se revisó la bibliografía especializada que aportó más datos valiosos para cotejar y contrastar el objeto de estudio, lo que permitió emitir un juicio de valor y hacer la selección para una nueva edición de los ejercicios originales. Como último paso, se realizó una valoración de la propuesta pedagógica de Alberto Jonás en su contexto histórico y técnico así como su trascendencia en la historia de la técnica pianística.

El proceso de investigación involucró la localización de fuentes bibliográficas en la Biblioteca Nacional de España, Archivo Musical de Madrid, Biblioteca y Archivo

Histórico del Real Conservatorio de Madrid, Real Academia de las Artes de San Fernando de Madrid, Archivo Musical de Berlín, Biblioteca Británica, Biblioteca Nacional de Roma y Biblioteca Harold Washington de Chicago, lo que aumentó el respaldo de las fuentes especializadas en la técnica del piano además de contribuir en la aportación de datos históricos. Esta información fue analizada, traducida (en el caso de los documentos en alemán e inglés) y seleccionada para su estudio proporcionando un amplio y sólido respaldo de las reflexiones y conclusiones obtenidas del estudio analítico de la *Master School* y sus ejercicios originales.

La estructura del trabajo presentado se divide en cuatro capítulos: el primero, corresponde al marco histórico de referencia, el segundo capítulo se dedica al estudio de la *Master School* de Jonás iniciando con los datos biográficos de su autor; el tercer capítulo aborda específicamente el estudio de los ejercicios técnicos originales, por medio de su análisis técnico respaldado por el marco histórico de la trayectoria de sus autores así como la reflexión de sus principales criterios pedagógicos derivados del conocimiento de sus propios testimonios. Dentro del cuarto y último capítulo, se concentran los juicios que determinan el valor de la propuesta pedagógica de Alberto Jonás, la trascendencia histórica de su tratado así como la contribución al estudio de la técnica. Finalmente, se consideran las conclusiones generales de la investigación realizada y, como apéndice, se anexa la propuesta para una nueva edición de los ejercicios técnicos originales contenidos en la obra de Jonás, que se obtuvo como consecuencia del análisis y estudio de cada uno de ellos seleccionando aquellos que fueron considerados de mayor interés técnico.

CAPÍTULO I

Marco Histórico

1. Antecedentes: la estabilidad del desarrollo del piano y sus consecuencias técnicas

1.1. La herencia técnica y académica del siglo XIX

Estudiar la técnica pianística en el siglo XIX es indudablemente estudiar una técnica en constante cambio que en los primeros años se postuló como parte de la herencia fortepianística. El instrumento en constante cambio, va marcando la pauta que compositores, ejecutantes y pedagogos seguirán a lo largo de 100 años hasta que el piano se consolida como un instrumento de gran fuerza mecánica y sonora.

Esta alta incidencia de cambios trascendentes en la evolución del piano y su técnica, favorecieron la proliferación de métodos que intentaban proporcionar una guía efectiva para el estudio del instrumento, muy demandado por la sociedad europea de la época, que cada día incrementaba su afición por el piano debido, en parte, al considerable aumento de la producción musical pianística y por supuesto a las nuevas posibilidades sonoras del instrumento, además de que la facilidad de espacio que permitió el piano vertical aumentaba la aceptación en los círculos sociales, favoreciendo el desenvolvimiento musical en el seno familiar.

La primera mitad de este siglo ve crecer ampliamente el número de textos didácticos, Adam, Cramer, Moscheles y Hummel publican estudios y métodos para fortepiano que caracterizan significativamente una época muy prolífica para la literatura pianística. Jean-Louis Adam con su *Méthode de Piano du Conservatoire* publicado por el propio conservatorio de París en 1804, Johann Baptist Cramer por su parte publicó *Anweisung das Pianoforte zu Spielen* en Leipzig por la editorial Peters en 1812, Moscheles publicó en 1826 sus *Estudios* Op. 70 en Leipzig, y Johann Nepomuk Hummel publicó en 1828 por la editorial Haslinger de Viena su obra *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte-Spiel vom resten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung*. Sin embargo, estos tratados se alejaban cada vez más de la técnica manejada por los grandes compositores,

marcando una gran línea divisoria entre la técnica experimentada por Beethoven o Schubert y la técnica que se pretendía sistematizar en estos textos.

Dos de las más representativas figuras pedagógicas de los primeros años del siglo XIX fueron Johann Nepomuk Hummel y Friedrich Kalkbrenner, quienes pretendieron iluminar el camino del estudio de una técnica que ellos llamaban moderna aunque en realidad no consideraban la verdadera modernidad de las propuestas técnicas e interpretativas del revolucionario Beethoven. Además del *Méthode pour apprendre le piano á l'aide du guide mains* de Kalkbrenner publicado en París y Leipzig en 1831, cabe mencionar al pedagogo francés Henri Herz quien publicó en 1838 su *Méthode complète* por la editorial Meissonnier de París, pretendiendo reunir todos los elementos técnicos que involucraba el pianismo moderno resultando un tratado muy académico que no integraba en realidad todas las novedades técnicas que Liszt y Chopin estaban introduciendo, entre ellas la necesidad del uso del peso del brazo utilizando la naturalidad en la posición de la mano para un óptimo aprovechamiento de los recursos musculares. No obstante, esta obra tuvo gran trascendencia y prestigio en la época teniendo gran aceptación en Europa. En España, Pedro Albéniz fue el precursor de la entonces denominada técnica moderna del piano, siguiendo el modelo marcado precisamente por Herz y Kalkbrenner para publicar su propio *Método de piano*, publicado en Madrid por Carrafa y Lodre en 1840, teniendo gran influencia en la pedagogía española del piano a lo largo de todo el siglo. Los métodos de Hummel, Kalkbrenner y Herz son algunos de los más significativos tratados que nos muestran la ideología pedagógica de esta época, que cada vez se encuadra más en el academicismo característico de la mayoría de los pedagogos de estos años. Esto reforzado además por el hecho de que el piano estaba sustituyendo al pianoforte, situación que requería mayor esfuerzo muscular debido al doble escape que proporcionaba instrumentos cada vez más firmes y sólidos, lo que dio pie a que se idearan artefactos que desarrollaran las fuerza muscular de los dedos y fortalecieran la muñeca como el *Dactylion* de Herz y el *Guiamanos* de Kalkbrenner. El primer aparato consistía en añadir peso a cada dedo por medio de anillos que se insertaban en

los dedos, de manera que al bajar cada dedo para ejecutar la tecla se venciera esa resistencia del peso añadido. En el caso del *guíamanos*, era sólo una barra paralela al teclado donde se apoyaba el antebrazo cerca de la muñeca sosteniéndolo de manera que tuviera la flexibilidad necesaria para mover la muñeca favoreciendo una ilusoria relajación. A pesar de lo absurdo que nos pueda parecer ahora, esto marcó una tendencia y perfeccionó una manera de tocar basada en la técnica digital, en la que no cabía la intervención del resto del brazo, y que posteriormente no soportaría los cambios estéticos y técnicos del romanticismo musical. Mientras Chopin aprovechaba las diferencias fisiológicas de cada uno de los dedos, sus contemporáneos se esforzaban por ejercitarlos a tal grado que tuvieran total independencia y fuerza. Bien conocido es el caso de Robert Schumann quien se lesionó de forma irreversible gracias a un artefacto que elevaba cada dedo a una altura tal que permitiera expandir los ligamentos, de manera que progresivamente se obtuviera mayor movimiento del dedo¹. Con esto podemos observar un contraste de ideologías técnicas ya que, mientras Chopin favorece la diversidad de los ataques gracias a la diferente anatomía de cada dedo enriqueciendo las posibilidades técnicas, existía la idea de relacionar y promover el mecanicismo como la base fundamental de la sonoridad, basándose en el desarrollo de una imposible igualdad de los dedos.

Otro de los más renombrados y significativos nombres de esta primera mitad del siglo XIX es sin duda Carl Czerny. Este hombre representa la combinación del academicismo tradicional con una visionaria ideología de la técnica y su pedagogía. Alumno de Beethoven, Czerny publica una serie de obras que van desde ejercicios y estudios hasta su método de piano *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* publicado en Viena por Diabelli & Comp. en 1839, y que fuera el tratado teórico más importante de su tiempo. Czerny encarnó la transición de una técnica en evolución pero, a diferencia de sus contemporáneos, intentó mantener la relación del

¹ Véase F. Levacher d'***: *De l'anatomie de la main considérée dans ses rapports avec l'exécution de la musique instrumentale*. En Luca Chiantore: *Historia de la Técnica Pianística*. Alianza, Madrid, 2001, pp. 253-255.

intérprete con las normas académicas para también situarlo en su entorno musical, generando una visión extraordinaria del estudio de la técnica, a través no sólo del estudio del mecanismo, sino también del estudio de la ejecución de los grandes pianistas y compositores. Para esto, publica en 1846 un volumen complementario de su método sobre *el arte de interpretar las antiguas y modernas obras para piano*².

Czerny es reconocido por su amplia producción de textos didácticos que integran en sus páginas el mecanismo de la ejecución con un agradable sentido estético, siendo bien conocido además por sus brillantes alumnos cuyos nombres brillan en la historia de la técnica como los son Theodor Leschetizky, Theodor Kullak, y el mismísimo Franz Liszt. Asimismo, fue una pieza importante dentro del desarrollo de la técnica, plasmando en sus obras todo aquello que veía, observaba y analizaba tanto de la música y la técnica de los compositores anteriores a él así como los fenómenos musicales de su época que implicaban nuevas tendencias. Aunque Czerny no llegó a revolucionar la técnica al grado que su discípulo Liszt lo hizo, es considerado como el cimiento que sostuvo el posterior desarrollo sobre el cual se asientan las experimentaciones musicales y técnicas de Liszt.

Es así como los primeros treinta años de este siglo atestiguan la transición de la técnica fortepianística a la técnica del piano propiamente dicho. Los ajustes al instrumento, la experimentación musical, la nueva estética del Romanticismo son cambios que se ven reflejados en la literatura musical y pedagógica de esta época, y que posteriormente da auge al repertorio pianístico estrenando la nueva época romántica que se vive después de 1830. Aunque Liszt encumbró el desarrollo técnico a su máximo nivel, no olvidemos que en Chopin encontramos muchas aportaciones técnicas que maravillaron al propio Liszt. El toque *cantabile*, del cual se desprende un uso del peso del brazo para pasarlo de una tecla a otra, el llamado *punto de apoyo* aunado a una experimentación sonora y armónica en la búsqueda de nuevas sensaciones es lo que pone a Chopin como uno de los compositores que aportaron

² *Die Kunst des Vortrags der älteren und neuen Claviercompositionen* publicado en 1846 como apéndice de la *Pianoforte-Schule*. Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 257.

mayormente en la evolución estética y técnica del romanticismo, siendo los principales estudiosos y promotores de su música el propio Liszt y Anton Rubinstein. En cuanto al sistema pedagógico empleado por Chopin sabemos, gracias a los testimonios de sus alumnos, algunos datos precisos como la importancia de la posición de la mano para lo cual trabajaba un ejercicio de cinco notas (mi-fa#-sol#-la#-si) realizando sobre ellas diferentes toques empezando con el *staccato*, pasando por un *non-legato*, *legato* marcado y finalmente el *legato* apoyado característico de Chopin. La idea era preparar la mano y concienciar el uso de los diferentes recursos musculares que intervienen poco a poco en cada toque realizado. Una vez resuelto esto, era primordial el estudio del desplazamiento de la mano, el cambio de posición iniciaba con el estudio de las escalas de Si mayor y Mi mayor favoreciendo el paso del pulgar gracias a que los dedos más largos podían asentarse en las teclas negras, mientras el pulgar tocaba tecla blanca con mayor espacio para pasar debajo de los demás dedos. El reconocimiento y aceptación de la diferente conformación anatómica de los dedos, permite explotar mayores recursos técnicos, utilizando el antebrazo y el brazo, aplicándolos a favor de nuevos toques y sonoridades plasmadas en sus numerosas composiciones para piano. Al surgir Liszt y Thalberg con su técnica llena de virtuosismo, parece que la figura de Chopin se desvanece en el pasado, pero en realidad su propuesta ha traspasado los límites del tiempo, adaptándose al pianismo moderno con una renovada vitalidad aprovechada por los grandes pianistas del siglo XIX y XX, convirtiéndose en uno de los primeros pedagogos modernos que visualizó la pedagogía como una actividad altamente creativa.

En cuanto a los tratados pedagógicos más significativos no podemos dejar de mencionar el *Méthode des Méthodes* de F.J. Fétis e Ignaz Moscheles publicado en 1837 por la editorial Schlesinger en París. Este texto pretendía reunir lo más importante de los métodos publicados a la fecha como los de Adam, Kalkbrenner, Clementi, Hummel entre otros, condensando una serie de estudios originales de autores de la talla de Mendelssohn, Chopin Liszt, Thalberg y Henselt que se publicaron posteriormente en 1840 como un complemento a la obra. Este tratado

destaca en la historia de la pedagogía del piano por su profunda reflexión sobre aspectos que no habían sido tratados anteriormente como lo es el hecho de utilizar diferentes tipos de movimiento para una misma figuración, considerando la variedad de ataques en función del carácter y sonido requerido en una obra. Fétis es el primer teórico en registrar este razonamiento, así como el de que no existe una sola y única manera correcta de tocar, además de que está conciente de las posibilidades tímbricas del instrumento. También es Fétis quien hace alusión a los movimientos circulares de la mano, refiriéndose a Liszt y Chopin, conceptos que los teóricos posteriores utilizarán frecuentemente. Aunque esta obra fue publicada bajo la autoría de Fétis y Moscheles, este último poco tuvo que ver en la total redacción del texto, contribuyendo más que nada con su nombre tan popular en aquella época, gracias a su técnica en la que la flexibilidad del brazo participaba en un sonido limpio y cantable que era un éxito en los primeras décadas del siglo XIX. El método de Fétis y Moscheles mantiene un paralelismo con la obra de Alberto Jonás en cuanto al objetivo de la obra que coincide en hacer una recopilación de otros métodos así como la inclusión de obras originales de los pianistas más importantes del momento.

Otro texto que gozó de gran prestigio durante muchos años fue la *Grosse theorisch-praktische Klavierschule* de Sigismund Lebert y Ludwig Stark, fundadores del Conservatorio de Stuttgart quienes publicaron su obra en el año 1858 en esta ciudad por la editorial J. G. Buchhandlung. Más que la sistematización mecánica de una técnica digital cabe resaltar el hecho de que los autores integraron en su método algunos estudios de Liszt, Brahms, Moscheles y Kullak acercándose a la idea que años antes Fétis propusiera en su método de integrar obras de conocidos autores, además de cubrir la necesidad de una obra que proporcionara resultados relativamente efectivos para estudiantes de un nivel elemental, facilitando el proceso de enseñanza al profesor que lo utilizara. Mientras que, por un lado, la figura del artista como pianista y compositor dejaba de manifiesto un enfoque técnico, pedagógico y estético debido a la experimentación personal de estos aspectos, surgía la figura del teórico,

personaje que se dedica a la búsqueda, ordenamiento y aplicación de las “reglas” para el manejo del instrumento.

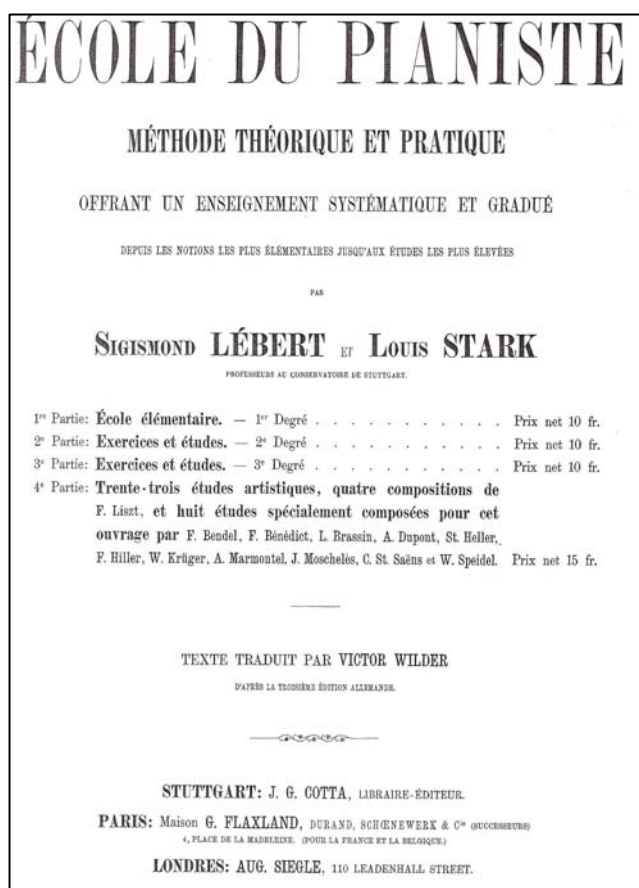
Entre los teóricos más destacados en la segunda mitad de este siglo están Theodor y Adolph Kullak, quienes condensaron en sus teorías los aspectos técnicos desarrollados durante la primera mitad del siglo XIX, sus obras principales fueron *Die Ästhetik des Klavierspiels* de Adolph Kullak publicada por Guttentag en Berlín en 1860, *Schule des Oktavenspiels* de Theodor Kullak publicada por Guttentag en Berlín en 1848. Asimismo, cabe mencionar a William Mason, alumno de Liszt en Weimar, quien publicó su *Touch and Technique* en Filadelfia en 1889 por Theodore Presser, y quien se convirtió en una de las figuras pedagógicas más relevantes en América durante muchos años.

Los teóricos fueron separando el estudio del mecanismo con la intención de resolver los problemas que presentaba el dominio técnico del instrumento por medio de un análisis independiente de los diferentes movimientos. Muchos pedagogos utilizaron este sistema en lugar de asimilar progresivamente la técnica por medio de las obras ya que esto no resultaba satisfactorio para la totalidad de los estudiantes. La idea de aislar el estudio del mecanismo y los rápidos cambios en el instrumento fueron marcando cada vez más la línea divisoria entre el estudio teórico de la técnica y la realidad de la ejecución pianística que respondía al nuevo lenguaje estético de la época. Es así como muchos de los tratados pedagógicos de la segunda mitad del siglo XIX reflejan una realidad frecuentemente alejada de lo que estaba pasando en su entorno musical. Mientras Mendelssohn, Schumann y Chopin forman parte del romanticismo en su etapa inicial, Liszt continúa el desarrollo del virtuosismo heredando a una nueva generación de pianistas las bases de la técnica moderna que tendrá predominio en el próximo siglo y la que los teóricos se encargarán de analizar profundamente sobre todo en los primeros años del siglo XX.

Tabla comparativa de las principales obras pedagógicas del siglo XIX

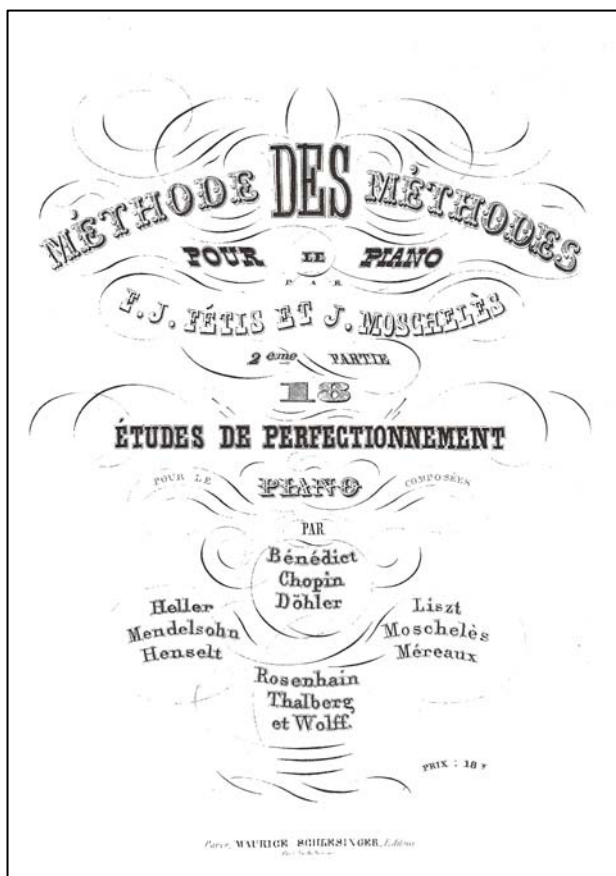
Autor	Obra	Publicación	Particularidades de la obra
Jean-Louis Adam	<i>Méthode de Piano du Conservatoire</i>	Imprimerie du Conservatoire, París, 1804	Indica el movimiento digital ajeno al uso del brazo
Johann Baptist Cramer	<i>Anweisung das Pianoforte zu Spielen</i>	Peters, Leipzig, 1812	Inclinación hacia la asimilación de los recursos técnicos en las propias obras
Johann Nepomuk Hummel	<i>Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte-Spiel vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung</i>	Tobias Haslinger, Viena, 1828	Pretendía abarcar desde los elementos básicos del aprendizaje hasta el virtuosismo en la ejecución quedando al margen del cambio en el instrumento y su técnica
Friedrich Kalkbrenner	<i>Méthode pour apprendre le piano á l'aide du guide mains</i>	Fr. Kistner, Leipzig, París, 1831	Considera la técnica digital y la promueve aconsejando el uso del <i>guíamanos</i>
F.J. Fétis, Ignaz Moscheles	<i>Méthode des Méthodes</i>	Schlesinger, París, 1837	Reúne lo más relevante de los métodos publicados a la fecha, condensando una serie de estudios originales de los más renombrados pianistas de la época
Henri Herz	<i>Méthode complète</i>	Meissonnier, París, 1838	Reúne los elementos ya conocidos y utilizados anteriormente
Carl Czerny	<i>Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule</i>	Diabelli & Comp., Viena, 1839	Toma como modelo el método de Hummel, intentando mantener la relación del intérprete con las normas académicas para situarlo en su entorno musical
Pedro Albéniz	<i>Método de Piano</i>	Carrafa y Lodre, Madrid, 1840	Toma como modelo los métodos de Herz y Kalkbrenner, convirtiéndose en un referente en España durante todo el siglo
Theodor Kullak	<i>Schule des Oktavenspiels</i>	Guttentag, Berlín, 1848	Considera el movimiento vertical independiente de la muñeca y el movimiento conjunto de la mano y muñeca dirigido por el brazo en la ejecución de octavas dirigiéndose hacia la técnica utilizada en el romanticismo

Sigismund Lebert, Ludwig Stark	<i>Grosse teorisch-praktische Klavierschule</i>	Stuttgart, J. G. Buchhandlung, 1858	Sistematización mecánica de la técnica digital Incluye una colección de estudios de los principales pianistas y pedagogos de la época
Adolph Kullak	<i>Die Ästhetik des Klavierspiels</i>	Guttentag, Berlín, 1860	Integra recursos utilizados en la técnica moderna como el uso del peso y el <i>empuje</i> o acción muscular
William Mason	<i>Touch and Technique</i>	Theodore Presser, Filadelfia, 1889	Emplea movimientos de brazo conocidos como ataques hacia arriba o hacia abajo utilizados por Liszt



Portada del Método de Lebert y Stark. Ed. francesa [1869].

Portada de los *Études de Perfectionnement*. Segunda parte del *Método de Métodos* de Fétis y Moscheles, [1840].



Cristofori fue quien integró, en 1726, el sistema *una corda* que permanece en nuestros pianos actuales. Este mecanismo consistía en desplazar el martillo de manera que golpeará menos cuerdas de lo habitual logrando un sonido aún más tenue. El piano de Cristofori pasó por varias etapas de perfeccionamiento y se le agregaron diferentes modificaciones, surgiendo de acuerdo a esto el mecanismo inglés y el mecanismo vienés. Los primeros, tenían una precisión y potencia considerable pero gran pesadez en el teclado, mientras que los segundos se caracterizaban por la ligereza de sus teclas pero tenían la desventaja de la falta de estabilidad en el centro del macillo, el cual se ensamblaba sobre la misma tecla.



Pianoforte de Bartolomeo Cristofori construido en 1722. Conservado en el Museo de los Instrumentos Musicales de Roma. Fotografías originales de Judith Alba.

Entre 1760 y 1830, la construcción del pianoforte se extendió por toda Europa, incrementando la afición de la sociedad europea por la música para este instrumento, elevando el número de las composiciones para pianoforte y el deseo de los compositores por aprovechar todos los recursos de este nuevo instrumento. Los pianistas exigían más potencia, más ligereza, más resonancia, mayor control de la dinámica y más notas. En 1777, Sebastián Erard construye su primer piano, patentando en 1808 su sistema de repetición simple, siendo el año de 1823 cuando introduce el mecanismo de doble escape permitiendo percutir rápidamente las teclas del instrumento gracias un mecanismo de repetición que modifica levemente la palanca intermedia para hacer volver la barra de escape antes de que la tecla esté levantada completamente. Es así como se hace posible volver a atacar la tecla a medio camino, sin esperar que esté levantada por completo. Este nuevo instrumento es tocado por Liszt en París en 1824², a partir de entonces siempre apoyó los instrumentos Erard, tocando sus pianos hasta el final de su actividad pública.



Pianoforte rectangular de Sebastián Erard, 1781.
Museo Nacional de los Instrumentos Musicales en
Roma. Fotografía original de Judith Alba.

² Alfredo Casella: *Ibíd.*, p. 35.

Para obtener mayor potencia, se mejora el sistema de los macillos. Jean-Henri Pape, en 1826, cubre los macillos con fieltro duro en lugar de piel, obteniendo de esta manera más fuerza y precisión en los ataques, innovación que se mantiene en los pianos actuales. Además, las investigaciones se centran principalmente en el problema de la tensión de las cuerdas. Alejándose rápidamente de la delicadeza de los primeros pianofortes, se aumenta el número de cuerdas y su masa, aumentando la resistencia sobre el marco del piano, por lo que es necesario reforzarlo con materiales más fuertes, implementando el marco de hierro. Poco a poco se fueron retirando los apagadores (que normalmente cubrían todas las notas) de las notas agudas, y hacia el año de 1830 es definitiva esta supresión. Es así como el progreso de estos instrumentos avanza rápidamente, aumentando la homogeneidad, la potencia y definición de los registros. En 1828, Ignaz Bösendorfer funda su fábrica en Austria, constituyendo una de las firmas constructoras de pianos más destacadas hasta la actualidad. En 1853, el alemán Heinrich Steinweg emigra a Estados Unidos de América y funda *Steinway and Sons* en Nueva York. En la misma época, Julius Blüthner funda su fábrica en Leipzig y Carl Bechstein hace lo mismo en Berlín.

En el año de 1880, la compañía de pianos Steinway comienza la competencia en el mercado europeo con las compañías Bechstein y Blüthner, a partir de que abre una sucursal en la ciudad de Hamburgo. Podemos decir que en este año ya se han integrado todas las principales novedades al instrumento, mejorando notablemente su mecanismo, y que comienza el auge de la construcción de pianos en el mundo haciéndolo un producto más asequible y esencial dentro de la sociedad de la época.

Entrando en el siglo XX, el piano se consolida y su técnica empieza a definirse y a internacionalizarse. Este movimiento encabezado por Ferruccio Busoni, continúa y se perfecciona por la nueva generación de pianistas como Josef Lhevinne, Walter Giesecking, Joseph Hofmann, Alfred Cortot, entre otros grandes pianistas y pedagogos. Las nuevas necesidades del pianismo moderno son satisfechas plenamente por los pianos Steinway (que entre 1910 y 1930 aumenta su producción

en un 100%³), presentando un instrumento con una sonoridad más homogénea, con profundos graves, agudos brillantes y con gran amplitud del sonido gracias al reforzamiento del marco metálico, a una mayor tensión de las cuerdas y a su mecanismo casi perfecto. Este moderno instrumento varía poco menos de los pianos que conocemos actualmente.

Después de tantos años de búsqueda, de experimentación e implementación de nuevos mecanismos, el desarrollo del piano se estabiliza quedando como un instrumento con amplias posibilidades sonoras, gran potencia y diversidad tímbrica. El mecanismo de un piano de concierto, un piano de cola como lo conocemos hoy es el más perfecto de los mecanismos existentes, esto se debe al estudio y control de los fenómenos acústicos que se realizan en él. Con un marco de una o varias piezas de bronce o acero sólido, se resiste la enorme tensión que ejercen las cuerdas, las cuales se extienden sobre la tabla armónica que refuerza la intensidad de los sonidos producidos. La cejilla y el puente determinan el espacio de vibración de la cuerda, que es percutida por los macillos que se encuentran debajo de la cuerda, favoreciendo con esto la rapidez del movimiento de rebote. La cabeza de estos macillos está cubierta de fieltro lo que prolonga el contacto con la cuerda y elimina, además, los armónicos disonantes. Con el objetivo de eliminar el armónico séptimo, el punto donde los macillos percuten las cuerdas corresponde a $1/7$ de su longitud⁴, mejorando de esta manera la calidad tímbrica del sonido.

³ Denis Levaillant: *El Piano*. Versión esp. de *Le Piano*. Trad. de M^a Carmen Poch y Charles Guinovart, Labor, Barcelona, 1990, p. 26.

⁴ Tirso de Olazábal: *Acústica Musical y Organología*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954, pp. 105-107.



Representación del mecanismo
del actual piano de cola.
Fotografía original de Judith
Alba.

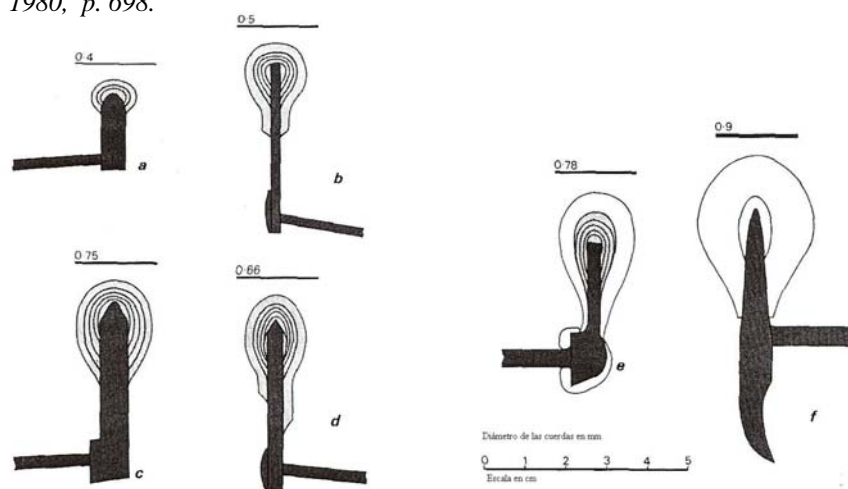
Las cuerdas de acero, es una sola en el registro más grave, aumentando a cuerdas dobles y triples según se aumenta la altura del registro. El complejo mecanismo de los pedales, que de igual manera sufrieron cambios a lo largo de la historia del piano, resulta que en el pedal derecho o armónico está la función de enriquecer el sonido por medio de la liberación de los apagadores de las cuerdas, generando la producción de armónicos, a la vez que tiene la función de ligar el sonido. El pedal izquierdo, desplaza los martinetes lateralmente con la finalidad de que las cuerdas simples de los graves se percutan con menos fuerza, la percusión de las cuerdas dobles se reducen a la percusión de una sola cuerda, de la misma manera que en las cuerdas triples son percutidas únicamente dos. El tercer pedal, cuyo funcionamiento es frecuentemente poco conocido, y por lo tanto mal o nunca utilizado por muchos pianistas, es llamado también pedal de *sostenuto* o pedal tonal, y constituye una herramienta que brinda principalmente colorido y claridad a una textura musical⁵. Este mecanismo consiste en una barra transversal que controla la base de los apagadores, de manera que las notas pulsadas antes de accionar este pedal quedarán capturadas por el mismo al momento de accionarlo, después de lo cual se puede activar libremente el pedal armónico manteniendo las notas captadas por el pedal *sostenuto* durante el tiempo que esté accionado este pedal. A pesar de que este mecanismo fue patentado en 1874

⁵ Joseph Banowetz: *El Pedal Pianístico, Técnicas y Uso*. Ediciones Pirámide, Madrid, 1999, p. 115.

por Steinway, no se utilizó durante muchos años por lo que las indicaciones escritas para su uso no se encuentran hasta las primeras décadas del siglo XX⁶.

Es así como esta extraordinaria maquinaria que llega hasta nuestros días, es un invento perfeccionado hasta el último detalle, excepto por la distribución del teclado que, antinatural a la conformación física del ejecutante, hizo desear alguna vez el hecho de tener un teclado curvo que se adaptara mejor a un movimiento más natural de los brazos. De cualquier manera, la variedad tímbrica de este piano moderno, depende directamente de la intensidad con la que los martinetes percuten la cuerda, de acuerdo a lo que aumentan o disminuyen los armónicos de cada nota. A partir de esto, queda como responsabilidad del ejecutante aprender a controlar esta acción que, pudiendo variar mucho o poquísimo en la acción física, es determinante para la producción del sonido y timbre deseado. El cambio en el tamaño de los macillos a lo largo de la historia, es tal vez el aspecto que mejor representa y resume la evolución del instrumento a lo largo de 200 años, lo que podemos visualizar en la siguiente figura:

Fig. 1 The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 14, Macmillan Publishers, Londres-Nueva York, 1980, p. 698.



⁶ Para ampliar la información sobre este tema véase Joseph Banowetz: *op. cit.*, pp. 115-136.

1.3. La figura del pianista como intérprete y pedagogo

A lo largo de la historia de la música del siglo XVIII y XIX, la figura del pianista estaba estrechamente vinculada a la del compositor. Este pianista-compositor experimentaba y plasmaba sus propuestas técnicas en sus propias obras que él mismo ejecutaba, además lo complementaba, en muchos casos, con la enseñanza, actividad que permitía mayores ingresos económicos asegurando la subsistencia, como lo fuera en el caso del célebre Chopin. Podemos pensar en artistas que fueron grandes pianistas, compositores y pedagogos como Chopin o Liszt entre muchos otros. Sin embargo, estas facetas fueron separándose paulatinamente en las últimas décadas del siglo XIX. Un buen ejemplo es Anton Rubinstein, pianista, compositor y maestro, que se centró más en la actividad interpretativa, siendo sus composiciones poco relevantes en la historia de la música puesto que no aportaban novedades técnicas o musicales. De ahí que sus obras se quedaran rezagadas con el paso del tiempo. En este caso, Rubinstein sublimó y culminó la figura del pianista como intérprete de obras del pasado, recreándolas nuevamente con el criterio propio del pianista como *creador*. Así mismo, en esta época surge la imagen del pedagogo como un personaje independiente, dedicado únicamente a la enseñanza sin compaginarla con la vida concertística. Este es el caso de Theodor Leschetizky, quien es recordado por la historia como el más famoso y fructífero maestro de piano. Debido a que la carrera de un concertista exigía cada vez más tiempo invertido en viajes y giras exhaustivas por numerosas ciudades, el pianista tenía poco tiempo para realizar una actividad pedagógica que le permitiera dar continuidad prolongada a sus alumnos responsabilizándose de su formación integral. Es así como se concibe una nueva forma de enseñanza, las clases maestras o *masterclasses*. Franz Liszt fue el primero en proponer este tipo de cursos breves en los que tenía la oportunidad de revisar a muchos alumnos trabajando algunas piezas en el aspecto interpretativo más que técnico. Este nuevo modelo ha continuado y llegado a nuestros días de la misma

manera que Franz Liszt lo instituyera en Weimar, sobre todo en los últimos años de su vida.

Fruto de la especialización que afecta a todas las manifestaciones del espíritu en los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, como consecuencia de una mayor conciencia científica en el saber, se consolida el perfil del pedagogo como tal, mientras el intérprete y el compositor se mantienen cada uno en su propia actividad sin mezclarse necesariamente, además de que la figura del teórico, como ya mencionamos anteriormente, va tomando cada vez mayor importancia. Aunque podemos decir que estas facetas se van deslindando poco a poco unas de otras, muchos de los principales teóricos fueron incansables investigadores, que aplicaron sus teorías a la docencia o a la práctica musical en sus diferentes aplicaciones. Mientras que Ludwig Deppe en Alemania y Theodor Leschetizky en Viena destacaban como pedagogos sin pretender dejar escritos sobre la enseñanza que practicaban, los grandes teóricos del siglo XX -como el inglés Tobias Matthay y el alemán Rudolf Breithaupt- se encargaban de dejar lo más claro posible los elementos de la técnica pianística. Por otro lado, los grandes intérpretes, muchos de los cuales fueron alumnos de Leschetizky y Liszt, forjaban la verdadera y moderna técnica que revolucionaría la historia de la interpretación.

Es frecuente encontrar un abismo entre la realidad de la ejecución pianística, que en esta época sobre todo planteaba un nuevo conjunto de posibilidades técnicas heredadas de los grandes maestros decimonónicos, con los tratados teóricos sobre el estudio de la técnica. No obstante, textos como los de Matthay o Breithaupt encierran, además de un valor técnico e histórico, un medio incuestionable para entender y analizar los acontecimientos de esa época, creando el vocabulario que posteriormente usaremos para el estudio técnico, pero que nos muestra también esa gran dificultad de conciliar el hecho de racionalizar y sistematizar el estudio de la técnica sin perder de vista el objetivo principal de ello que es lograr una buena interpretación.

1.4. La individualidad del sistema pedagógico. Una nueva generación de pianistas bajo la instrucción de los grandes maestros: Franz Liszt, Anton Rubinstein y Theodor Leschetizky

Las últimas décadas del siglo XIX reúnen relevantes acontecimientos para la historia de la interpretación pianística. Por un lado, el instrumento goza de una fuerza que antes no poseía, con gran volumen y posibilidades tímbricas que exigían al ejecutante involucrar una mayor condición física, situación abordada lógicamente por los pedagogos que se esforzaban por enseñar el dominio perfecto de este nuevo artefacto, mientras que los talentosos nuevos pianistas se consagraban ciegamente a su estudio. Así también, las compañías de pianos competían unas con otras logrando incrementar sus ventas progresivamente con el paso de los años. En esta época, el recital ya está consolidado como tal, al igual que el concierto sinfónico con la participación de un solista, y el repertorio pianístico es ampliado y enriquecido con las nuevas transcripciones de obras organísticas. Los jóvenes talentos eran altamente apreciados y conducidos hacia una carrera concertística bien remunerada y de proyección internacional, por lo que se les escogía a través de un sistema selectivo donde una gran figura pedagógica adoptaba a un joven talento ocupándose de su educación con el fin de prepararlo para un gran debut ante el público y la crítica, quedando garantizado de esta manera el talento y la instrucción profesional, mientras que el joven discípulo empezaba con el pie derecho una exitosa carrera profesional.

En este espacio nos ocuparemos precisamente de tres de esos relevantes personajes que “adoptaron” y brindaron su maestría a nuevos pianistas, ellos son: Franz Liszt, Anton Rubinstein y Theodor Leschetizky. Aunque diferentes en sus facetas profesionales y por supuesto en su importancia dentro de la historia de la música, coinciden en su trascendencia pedagógica siendo piezas claves dentro de la formación de nuevas generaciones de pianistas que, a su vez, dejaron una profunda huella en la historia de la interpretación pianística.

El objetivo principal de este significativo recorrido histórico es situar y relacionar la trayectoria pedagógica de estos músicos con los posteriores pianistas que tuvieron gran repercusión en los inicios del siglo XX, ampliando el contexto técnico, interpretativo y didáctico que nos ayudará a entender el posterior análisis de los ejercicios técnicos elaborados por los conocidos colaboradores de la *Master School* de Alberto Jonás, quienes forman parte de este interesante grupo de herederos de la técnica moderna del piano y que inevitablemente fueron influenciados por la ideología interpretativa de sus ilustres maestros.

1.4.1. Franz Liszt (oct. 22, 1811 – jul. 31, 1886)



Liszt en el año 1859. En Harold C. Shonberg: *Los Grandes Pianistas*.

La experiencia de este importante artista húngaro se fue desarrollando a lo largo del siglo XIX transformando su técnica, cultura e ideología musical, debido lógicamente a los grandes cambios suscitados en la evolución del piano y en la concepción musical del romanticismo. Nacido en 1811, vivió hasta 1886 teniendo la oportunidad de asimilar desde la tradicional técnica del pianoforte pasando por la experimentación que le brindó transformar progresivamente su técnica hacia la moderna técnica del piano. Liszt pudo tocar en modernos pianos de cola muy cercanos a los que tenemos hoy adaptando su pianismo a las nuevas condiciones musicales y técnicas que se iban presentando. Estudió composición en Viena con Salieri y piano con Carl Czerny durante cerca de dos años (1821-1823), por lo que tuvo una educación muy tradicionalista, en la que primaba la ligereza de la técnica digital. Sin embargo, su madurez técnica creció rápidamente debido a las grandes influencias que tuvo como lo fue el famoso violinista Paganini, quien impresionó profundamente al joven Liszt motivándole volver a estudiar la técnica con otra visión. Hasta entonces las

composiciones juveniles de Liszt tenían el sello de la tradicional técnica fortepianística, la cual se reflejaba igualmente en su actividad pedagógica.

“(…) en este Liszt que acababa de cumplir los veinte años también encontramos mucha técnica, un continuo contacto con el instrumento, el amor por la elocuencia teatral y, por encima de todo, un entusiasmo realmente «romántico» por todo lo que es expresión y sentimiento. (...) Los puntos en los que Liszt más insistía [pedagógicamente] nos resultan familiares, si los comparamos con los tratados fortepianísticos: «dedos flexibles», «ataque sin sequedad y sin dureza», e incluso la «mano muerta» de Rameau. Sólo la posición de la mano no parece ser la de un instrumentista del siglo anterior; los dedos tienden a aplanarse y la yema del dedo va cobrando así un nuevo relieve”¹.

Como pedagogo, Franz Liszt pasó por varias fases que distan mucho de lo que finalmente se forjó en los últimos años de su vida. En un principio, el joven profesor demandaba un estudio basado en la repetición mecánica, recomendando el *guiamanos* de Kalkbrenner para ejercitar la muñeca, entre otros ejercicios que se asentaban en el concepto del mecanicismo como el hecho de leer mientras se ejercitaban los dedos:

“Él [Liszt] quiere que se practiquen las octavas repetidas sobre las mismas notas [repetiéndolas] veinte, treinta, cuarenta veces seguidas. Debe realizarse con cuidado el *crescendo* y el *diminuendo*, intentando empezar de un piano muy suave hasta llegar al mayor *forte*. Todo ello debe hacerse únicamente con la muñeca sobre la barra, con la mano muerta y los dedos echados, sin tensarse jamás ni forzar con el brazo”².

¹ Luca Chiantore: *Historia de la Técnica Pianística*. Alianza, Madrid, 2001, p. 349.

² Auguste Boissier: *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*. Honoré Champion, París, 1927; citado en Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 351.

La barra mencionada es naturalmente el mencionado *guíamanos*, artefacto que sostenía la muñeca de forma tal que los movimientos del brazo quedaban reducidos o anulados.

“Aunque parezca increíble, Liszt aconseja a Valérie Boissier estudiar con el «director de la mano» de Kalkbrenner. No hay demostración más irrefutable de que su octava, en esta época, era una verdadera octava de muñeca, incluso más articulada que las octavas de Czerny”³.

Estos criterios derivados de la ideología de Kalkbrenner, se combinaban, no obstante, con una tendencia a favor del cuidado de la sonoridad, pidiendo dedos flexibles más planos, favoreciendo el toque con la yema del dedo y con ataques sin dureza⁴.

Cuando reanudó su actividad pedagógica, alrededor de los cuarenta años de edad, Liszt dio más importancia al ejemplo práctico que a una explicación de la teoría, dejando de lado el trabajo minuciosamente técnico para concentrarse en aspectos enteramente musicales. A partir de entonces, sus alumnos fueron ejecutantes con un nivel técnico más que avanzado con los que trabajaba las obras musicalmente, sin querer entrar en definiciones sobre la técnica. Sin embargo, se han realizado estudios sobre las obras de Liszt, testimonios de alumnos y los propios comentarios del compositor para poder aclarar los principios sobre los que se asentaba la técnica de este gran pianista. Gracias a estos estudios podemos condensar una serie de conceptos aplicados por Franz Liszt a la técnica pianística:

³ Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 351.

⁴ Véase *Las Metamorfosis de Liszt* en Luca Chiantore: *op.cit.*, pp. 341-388.

1. La gesticulación

Los gestos que preceden los ataques se ampliaron de manera que este hecho permitiera el uso máximo de los recursos musculares para una obtención mayor de la sonoridad. La caída libre, la holgura de movimientos permitían mayor uso del peso y por lo tanto profundidad en el sonido, además de justificar y preparar visualmente los efectos sonoros.

2. Empleo de la caída libre y la actividad muscular del “empuje”

Estos dos recursos contrapuestos, que son aplicados y combinados por Liszt en muchas de sus obras, enmarcan la naturalidad de la técnica lisztiana que descansa en la ley de la gravedad y en el uso de la energía que provee el aparato muscular.

Mientras que la caída libre libera el peso del brazo dejándolo caer generosamente sobre la tecla sin una declarada intervención muscular, existe el recurso contrario de generar un “empuje”⁵ con el impulso del brazo hacia arriba, abandonando la tecla por medio de este movimiento que genera una presión debido a la acción muscular del brazo. Es frecuente utilizar el descenso de esta acción para ejecutar otro movimiento similar. Liszt emplea estos recursos coincidiendo frecuentemente con los tiempos débiles o fuertes del compás. Esto es, emplea el movimiento de caída en el tiempo fuerte al necesitar lógicamente más peso, y el movimiento del brazo hacia arriba coincidiendo con los tiempos débiles del compás, complementando de esta manera estos dos recursos:

⁵ “Hemos de esperar a los textos de comienzos del siglo XX para encontrar una descripción fisiológicamente convincente para este tipo de acción; no obstante, las descripciones ofrecidas por Kullak y otros teóricos decimonónicos confirman que se trataba del mismo movimiento que encontramos en la técnica de la práctica totalidad de los pianistas modernos: una acción que tiene como punto de referencia la participación del tríceps (encargado de la distensión del brazo), respaldada por la resistencia de las articulaciones de los dedos y de la muñeca. A partir de este principio común, los cambios en la orientación de la mano y el diferente grado de fijación de las articulaciones permiten que un mismo tipo de impulso genere ataques de la tecla muy diferentes entre sí”. Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 374.

“Y es lógico que la caída se corresponda con el tiempo fuerte del compás: el movimiento del brazo evoca el movimiento del arco en un instrumento de cuerda y, más aún, el gesto de un director de orquesta, una actividad a la que Liszt se dedicó de manera muy intensa después de su primera etapa como virtuoso. Estamos ante uno de los aspectos más fascinantes de la técnica lisztiana. La alternancia de apoyos que con Beethoven se ajustaba a la sucesión de los tiempos fuertes y débiles se convierte, gracias al empleo de toda la masa del brazo, en una actitud que le permite al pianista «dirigirse» a sí mismo”⁶.

3. Uso del peso

Por lo anterior, podemos asentar indudablemente que Liszt fue de los pioneros en emplear el peso del brazo como recurso básico de su técnica, la amplia gesticulación, la caída libre, son recursos que necesariamente implican el uso del peso. Es por eso que también se considera a Liszt como precursor de la técnica moderna del piano y el primero en utilizar esta técnica del peso. No obstante, hay quienes argumentan que este peso utilizado por Liszt no era empleado de una forma integral sino más bien parcial. Es el caso de Anselmo de la Campa quien en su libro *Aproximación analítica a la interpretación en el piano* analiza la postura de Liszt tocando el piano que famosos caricaturistas representaron en graciosos dibujos. A.X. Leprince, J. Kriehuber y Henry Sheffer, tres caricaturistas contemporáneos de Liszt coinciden en que la altura de la muñeca de Liszt es bastante alta, en la aproximación del tronco al piano y en la elevada posición al sentarse.

“Analizando la postura de Liszt al piano a través de estos dibujos, no es probable que este pianista (eslabón fundamental y según muchos, el primero de la técnica de peso), utilizara el peso del brazo de una manera integral aunque sí parcialmente, y en cambio hiciera alarde del empuje del antebrazo a través de una muñeca *superelevada* [sic]. La forma de avanzar el cuerpo hasta

⁶ *Ibíd.*, p. 375.

hacerlo coincidir con el húmero y la altura excesiva de su tronco –mirándolo lateralmente- indica que sólo es posible el aprovechamiento en tal posición de la carga gravitatoria que aporta el antebrazo y posiblemente la mano. La posición descrita, limita la acción de la movilidad escapulohumeral y propicia la acción del tríceps extendiendo el antebrazo y utilizando ese requerimiento para el ataque –de aquí nuestra deducción en lo que al empuje se refiere-”⁷.

Caricatura de Liszt al piano
(en la revista húngara
Borsszem Jankó, Budapest,
abril de 1873), citado en Luca
Chiantore: *Historia de la
Técnica Pianística*, Alianza,
Madrid, 2001, p. 366.

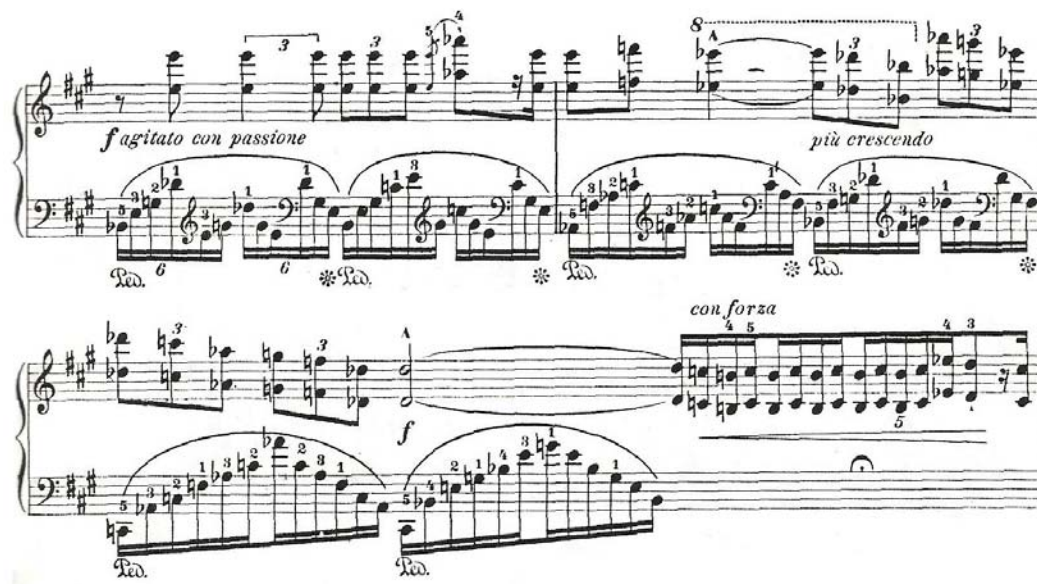


Anselmo de la Campa descarta un uso integral del peso debido a que el análisis se basa en dibujos que, aunque posiblemente muy apegados a la realidad, no encierran la totalidad de los recursos de la técnica lisztiana además de que fueron realizados en una época en la que, si bien Liszt estaba en el auge de su carrera concertística no fue precisamente en el completo clímax de su perfeccionamiento técnico. Por estas razones no podemos descartar que Liszt utilizara el peso de una forma sustancial, pero sí confirmar la utilización del recurso técnico del empuje en su ejecución.

⁷ Anselmo de la Campa: *Aproximación Analítica a la Interpretación en el Piano*. Real Musical, Madrid, 1990, pp. 122-123.

Además de que las numerosas obras del compositor húngaro lo demuestran ya que el peso es requerido como un recurso fundamental para su ejecución. Uno de los numerosos pasajes en los que podemos observar la necesidad del peso lo podemos observar en la siguiente figura, fragmento del *Estudio de Concierto* en re bemol, en el que las octavas en *forte* y *crescendo* requieren inevitablemente la intervención del brazo para obtener un sonido potente que requiere el *forte* y *più crescendo* indicados, a la vez que la figuración de la mano izquierda se desliza con arpeggios por el teclado:

Fig. 2 Franz Liszt: Grande Etude de Concert ré bemol. Ed. Bote & G. Bock, Berlín, 1917.



4. Diversidad de ataques en relación directa con la sonoridad

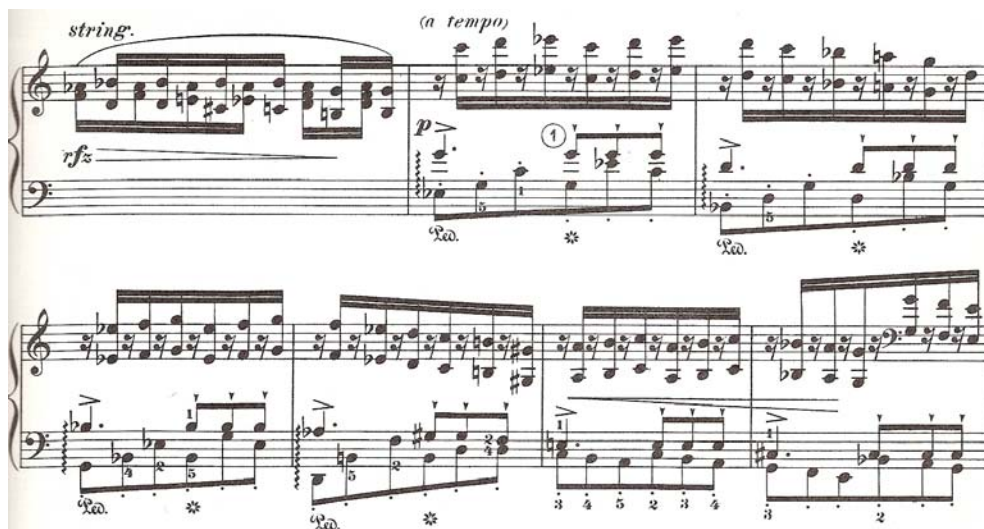
Debido a la intensa experimentación de este gran pianista y compositor, la técnica de Liszt aprovecha la utilización de ataques diversos, ya que su propia maduración musical le permite imaginar efectos sonoros que en sus primeros años de formación no habría siquiera imaginado, algo que por otra parte se comprueba en su propia redacción musical. Su formación tradicional va abriendo paso a la experimentación aumentando sus recursos para la ejecución de octavas, notas dobles, trinos, escalas,

acordes, arpeggios y demás figuraciones de acuerdo al tipo de sonoridad deseada, involucrando cada vez mayor masa muscular. Un buen ejemplo resulta ser la ejecución de octavas, que frecuentemente en el siglo XIX se discutía si debían realizarse con la muñeca o con mayor masa muscular. Liszt encuentra la respuesta utilizando ambas según el requerimiento musical, dependiendo de esta manera el empleo de los recursos técnicos en función del sentido musical.

“No es fácil seguir el camino que llevó a Liszt a enriquecer el movimiento vertical de la mano (practicado en su juventud según los dogmas de Kalkbrenner) hasta alcanzar una vibración probablemente análoga a la que, durante el siglo XX, hemos admirado en pianistas tan diversos como Paderewsky, Rubinstein o Arrau”.

En el segundo estudio de los *Douze Études d'Exécution Transcendante* de Liszt, podemos observar cómo las octavas alternadas del pasaje permiten una ejecución más ligera y con una muñeca más flexible, requerimientos esenciales para el estudio de esta obra, en contraste con el pasaje del *Estudio de Concierto* en re bemol que hemos visto anteriormente, en el que se justifica una mayor intervención del peso del brazo.

Fig. 3 Franz Liszt: Étude d'Exécution transcendente en la menor. Schirmer, Nueva York-Londres, 1904.



5. Flexibilidad de la muñeca

Este punto resulta de suma importancia debido a que la muñeca es el eje donde convergen varios recursos técnicos como el rebote, de lo cual surge además la vibración de muñeca. Así mismo, de la flexibilidad o de la firmeza de la muñeca dependen en gran parte la vibración del brazo o la rotación del antebrazo y del brazo.

Los revolucionarios conceptos desarrollados por Franz Liszt fueron los que le permitieron trascender en la historia de la técnica, plasmando estos criterios en sus composiciones que implican una hasta entonces desconocida técnica pianística que involucraba una actividad de los dedos, la mano y el brazo en su totalidad, además de concentrarse en la experimentación técnica a favor de la sonoridad, una sonoridad que descubría nuevos timbres orquestales a la vez que buscaba imitar el canto de la voz humana con el piano.

“Cualquier composición suya, en efecto, demuestra que Liszt llegó a ser un maestro en la combinación siempre diversa de un abanico muy reducido de fórmulas. Pero, si estos pocos elementos, entre sus manos, dieron origen a un pianismo tan variado y lleno de recursos, fue justamente porque la manera de realizarlos se estaba abriendo a un gran número de soluciones diversas. En esto reside la principal novedad de la técnica lisztiana”⁸.

Sin duda alguna, Liszt transformó la concepción de la técnica pianística encaminándola al pianismo moderno, y aunque no la llevó a su total término, podemos decir que heredó las bases de la técnica moderna del piano a una nueva generación de pianistas que definieron completamente el concepto técnico que conocemos hoy en día, entre ellos Ferruccio Busoni quien se convirtió además en un modelo para sus contemporáneos no sólo por su concepción técnica sino estética de la música.

⁸ Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 386.

Como pedagogo, Liszt no sólo influenció a sus propios alumnos, sino a muchos artistas que le admiraron profundamente. Uno de ellos fue sin duda Anton Rubinstein, a quien se le denominó el mejor pianista después de que Liszt se retirara de la actividad concertística, y otro nombre digno de estar a la altura de estos dos gigantes del piano es Ferruccio Busoni quien fuera uno de los más fieles estudiosos y promotores de la música de Liszt, además de que la influencia lisztiana inunda muchas de sus obras y transcripciones convirtiéndole en un heredero tanto de la estética como de la ideología de Franz Liszt.

Entre sus alumnos directos encontramos personajes que pertenecen a diferentes generaciones de pianistas tanto contemporáneos del propio Liszt hasta pianistas nacidos en la década de 1860, entre los que destacan los nombres de su más temprana generación de alumnos: Mikhail Glinka, Wilhelm von Lenz, Rudolph Viole, Alfred Quidant, siguiendo con Carl Tausig, Hans von Bülow, Giovanni Sgambati, Emil von Sauer, Moriz Rosenthal, Alexander Siloti, Conrad Ansorge, Adele aus der Ohe, Richard Burmeister, Giuseppe Ferrata, Bernhard Stavenhagen, Arthur de Greef⁹, Eugène d'Albert, Richard Hoffman, William Mason, Élie-Miriam Delaborde, Fritz Blumer, Rafael Joseffy, José Vianna da Motta, Sophie Menter, Amy Fay, Agathe Backer-Grondahl, Josef Weiss, Benno Schönberger, Frederic Lamond, y Arthur Friedheim. Muchos de ellos llegaron a convertirse en sus alumnos cuando ya eran pianistas formados técnicamente y que estaban incluso al comienzo de sus exitosas

⁹ Arthur de Greef fue el ganador del Primer Premio en Piano en el Real Conservatorio de Música de Bruselas en el año de 1879 junto con Isaac Albéniz cuando tenían 17 y 19 años respectivamente. En 1881 obtiene su diploma de capacidad por parte del mismo conservatorio y ahí mismo se convierte en el asistente de la clase de piano del profesor Zarembski en 1882. *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Merzbach & Falk Éditeurs, Bruxelles, 1880-1884 [Archivo de la Biblioteca Nacional de España].

A partir de 1887 se le otorga la responsabilidad de la cátedra de piano del Conservatorio de Bruselas donde a partir de 1888 hasta 1890 fue maestro de Alberto Jonás. *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Merzbach & Falk Éditeurs, Bruselas, 1885-1891 [Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid].

Arthur de Greef fue discípulo de Liszt en Weimar, en los últimos años de vida del compositor. James Methuen-Campbell: *Chopin Playing from the composer to the present day*. Camelot Press, Gran Bretaña, 1981, p. 53.

carreras como concertistas, y muchos también fueron discípulos de otros destacados maestros de la época como fue el caso de Arthur Friedheim quien estudió con Anton Rubinstein, Emil von Sauer y Alexander Siloti quienes estudiaron con Nikolai Rubinstein, Rafael Joseffy quien estudió con Moscheles o Vianna da Motta quien estudió con Hans von Bülow y por supuesto Wilhelm von Lenz quien fuera de los pocos pianistas, aunque de poco talento, que pudo estudiar con Chopin y Liszt. A pesar de las grandes diferencias que poseían todos ellos, existían ciertas similitudes cuando ejecutaban las obras estudiadas con Liszt. James Methuen-Campbell, en su libro *Chopin Playing from the composer to the present*, observa algunos de los principales criterios que caracterizaron la práctica pedagógica de Liszt según los propios testimonios de sus alumnos y personas cercanas al gran maestro, en los que destaca la importancia de preservar el texto original y el espíritu de la música, desarrollando la habilidad de *re-crear* una pieza en cada nueva ejecución.

“(…) Liszt (a diferencia de Clara Schumann) nunca quiso persuadir a sus discípulos de que, por ejemplo, una particular melodía debería ser siempre enfatizada, o que una interpretación en particular debería ser considerada como definitiva. Él practicó el más grande cuidado en modificar el texto de Chopin, como es observado en el relato de Lenz sobre su discreción en hacer añadiduras al acompañamiento de la mano izquierda de las Mazurcas, lo que otros pianistas han intentado hacer sin mucho tacto. Este cuidado por preservar el texto original puede ser observado en la ejecución de los mejores discípulos de Liszt; ellos no tocaban ‘Chopin-Liszt’, sino Chopin liberado y sublimado por Liszt”¹⁰.

Estos razonamientos heredados por Liszt a sus alumnos, muestran una clara tendencia hacia la interpretación como se vería en el venidero siglo XX, en donde el intérprete juega un protagónico papel como *creador*, deslindado de la imagen

¹⁰ James Methuen-Campbell: *Chopin Playing from the composer to the present day*. Camelot Press, Gran Bretaña, 1981, p. 47 [texto original en inglés].

anteriormente implícita del compositor. José Vianna da Motta, uno de los últimos discípulos de Liszt, recuerda con estas significativas palabras cuando le escuchó tocar el *Adagio* de la *Sonata* 106 de Beethoven, confirmando el sabido talento de su gran maestro:

“Él ya no tenía una gran sonoridad, pero nunca jamás he vuelto a escuchar al piano cantar así, ni escuchado un *non legato* tan brillante. Ocho compases del *Adagio* Op. 106 fueron una revelación absoluta: si no lo escuchaste, nunca sabrás qué penetración, de qué lenguaje tonal el piano es capaz; realmente clamaba de dolor. Fue como si dos grandes almas se saludaran entre sí penosamente: el alma de Beethoven y su maravilloso re-creador”¹¹.

Precisamente es Vianna da Motta quien reafirma el hecho de que Liszt no hablara de técnica, anteponiendo el ejemplo práctico a la explicación teórica, aunque en el aspecto interpretativo sí prefería crear una imagen teórica para el desarrollo creativo de cada alumno.

“Sus recomendaciones casi concernían únicamente con lo puramente musical: tiempo, variantes en la intensidad de la dinámica, ritmo. Raras veces dio una imagen poética como explicación y nunca una instrucción técnica. (No poseía la elocuencia encantadora de Bülow). Con anterioridad, él ciertamente debió haber sido más comunicativo, pero Wessheimer dice que entonces su manera de enseñar consistía más en la ejemplificación que en la explicación. Se sentaba en su piano, el estudiante en otro, y cuando deseaba corregir algo, tocaba el pasaje como lo quería”¹².

¹¹ August Göllerich: *The piano master classes of Franz Liszt. Diary notes of August Göllerich*. Editado por Wilhelm Jerger. Traducido, editado, y ampliado por Richard Louis Zimdars. Indiana University Press, Bloomington, 1996, p. 168 [texto original en inglés].

¹² Vianna da Motta en *Liszt as Teacher*. August Göllerich: *op. cit.*, p. 167 [texto original en inglés].

Por otro lado, Methuen Campbell da entrada a la teoría de que Liszt sólo recurría al ejemplo práctico sólo cuando sus alumnos no tenían desarrollado un criterio interpretativo propio, siendo este caso el de los alumnos menos talentosos.

“Liszt frecuentemente requería de sus alumnos que copiaran su propia forma de ejecutar; esto suena muy restrictivo, aunque otros famosos maestros hicieron lo mismo. Pero otra evidencia sugiere que Liszt solo recurría a esto cuando sus alumnos no había formado una consistente interpretación propia”¹³.

De cualquier manera, es un hecho que Liszt no hablaba de técnica a sus alumnos. Mientras que sus composiciones mostraban el descubrimiento de nuevos recursos y timbres pianísticos y se enfrentaban a las nuevas necesidades del piano moderno, el famoso pianista no dejó palabras explícitas sobre esta nueva técnica. Sin embargo, fueron sus alumnos quienes, herederos de su escuela, siguieron el sendero por el que la historia de la interpretación se abría paso al futuro siglo XX, testigo del auge de la figura del pianista como intérprete, como *creador*, revelando a las nuevas generaciones la moderna técnica pianística legada por Franz Liszt.

¹³ James Methuen-Campbell: *Chopin Playing from the composer to the present day*. Camelot Press, Gran Bretaña, 1981, p. 46 [texto original en inglés].



Liszt en Weimar rodeado por sus alumnos. Al frente, de izquierda a derecha: Saul, Liebling, Alexander Siloti, Arthur Friedheim, Emil Sauer, Alfred Reisenauer, Alexander Gottschalg (un asistente). Fila de atrás, de izquierda a derecha: Moriz Rosenthal, Victoria Drevling, Mlle Paratinov, Liszt, Annette Hemple (madre de Friedheim), Hugo Mansfield (un asistente). En James Methuen-Campbell: *Chopin Playing from the composer to the present day*. Camelot Press, Great Britain, 1981.

1.4.2. Anton Rubinstein (nov. 28, 1829 – nov. 20, 1894)



Anton Rubinstein. Portada de *The Art of Piano Pedaling*.

Pianista, compositor y director ruso, fue fundador de la primera escuela de música en Rusia, el Conservatorio de San Petersburgo, cuna de reconocidos artistas. Rubinstein fue uno de los más emblemáticos personajes de la época, poseedor no sólo de una técnica pianística impresionante sino también de una vasta cultura y entendimiento musical. Rivalizado sólo por Franz Liszt, es considerado como uno de los últimos pianistas-compositores, generación que culminó indudablemente con Liszt y terminó con Busoni y Rachmaninov. Debido a su pensamiento que posiciona al ejecutante como el intérprete revelador de la historia en una época en la cual esto se estimaba novedoso, es justamente Rubinstein a quien se le considera el primero de la nueva generación de intérpretes que dominaría el concertismo del futuro siglo XX.

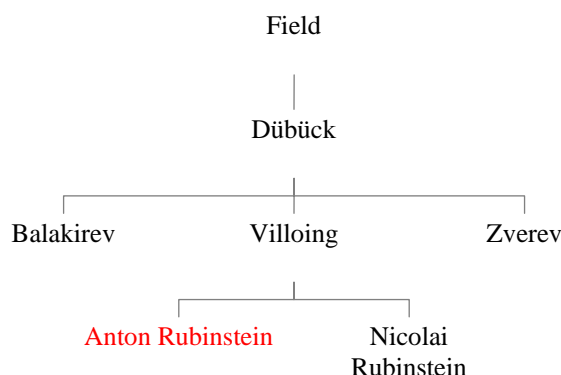
A partir de los ocho años, la formación pianística de Anton fue por parte de Alexandre Villoing, destacado profesor que había sido discípulo de John Field¹⁴. Además estudió contrapunto y composición con Siegfried Dehn. Sin embargo,

¹⁴ John Field (1782-1837): pianista, pedagogo y compositor, destacado discípulo de Muzio Clementi.

Rubinstein no tuvo un maestro famoso, de la talla de los grandes virtuosos del romanticismo como Franz Liszt, aunque ciertamente Anton le pidió a Liszt que fuera su maestro obteniendo como respuesta que “un hombre de talento debe llegar a la meta que ambiciona gracias a su propio esfuerzo, sin ninguna ayuda”¹⁵, por lo que Anton trabajó independientemente sin la ayuda de Liszt.

Piero Rattalino en su libro *Le grande scuole pianistiche* plantea una línea pedagógica desde John Field que tiene como descendientes a los hermanos Anton y Nikolai Rubinstein que, sin tratar de ligar directamente estas relaciones, sí nos permite considerar y visualizar un grupo que pertenece indiscutiblemente a la llamada escuela rusa de piano proveniente de uno de los más valiosos alumnos de Field: Alexander Dübück.

Fig. 4 Piero Rattalino: *Le grande scuole pianistiche*. Ricordi, Milán, 1992, p. 21.



Anton Rubinstein fue un respetado director y un prolífico compositor cuyas obras tuvieron gran éxito en su tiempo, pero que no representan una aportación ni una nueva experimentación técnica, ya que empleaba únicamente recursos ya utilizados en el lenguaje musical conocido hasta el siglo XIX, como lo que usaba Chopin o incluso Liszt. Rubinstein señalaba que la creación musical pasaba por una etapa de ocaso después de que murió Chopin, ideología que posiblemente justifique esa

¹⁵ Harold C. Schonberg: *Los Grandes Pianistas*. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1990, p. 226.

tendencia compositiva que miraba más bien hacia el pasado. Aquella inherente combinación del compositor-intérprete se va separando progresivamente, y es Rubinstein quien da este primer paso hacia la interpretación histórica, enfatizando su actividad como intérprete virtuoso de un gran repertorio seleccionado bajo criterios cuidadosos y muy personales. La brillante carrera como concertista, consolidó su reputación como el más grande pianista vivo después de Liszt. Admirado por obtener grandes sonoridades del piano, Rubinstein era observado, estudiado e imitado en su forma de tocar, siendo un claro ejemplo del pianista que utiliza la relajación del peso, ya que lógicamente para lograr un sonido grande y lleno es necesaria la utilización del peso del brazo además de un contacto cercano del dedo con la tecla. Luca Chiantore¹⁶ resume algunas de las características en la ejecución de Rubinstein a partir de pocas evidencias precisas, como las que menciona Josef Lhevinne en su libro *Basic Principles in Pianoforte Playing*, Malwine Brée en *The Basis of the Leschetisky Methode*, y Amy Fay en su *Music Study in Germany* que son:

1. Aprovechamiento del peso del brazo



Josef Lhevinne: *Basic Principles of Pianoforte Playing*, p. 30. [How Anton Rubinstein sat at the piano. From a Drawing of Life.]

¹⁶ Véase Luca Chiantore: *op. cit.*, pp. 427-431.

Refiriéndose al gráfico donde se representa a Rubinstein sentado al piano, Lhevinne comenta:

“(…) este esbozo es Rubinstein como yo lo conocí. Noten que en lugar de sentarse derecho, como las fotos requerirían hacerlo a los alumnos en la mayoría de los libros de instrucción, él está inclinado hacia el teclado. En todos sus pasajes en *forte* él empleaba el peso de su cuerpo y hombros. Y el estudiante debería recordar esto al tocar un concierto, Rubinstein podía ser escuchado por encima de toda la orquesta tocando fortísimo. El piano parecía destacarse gloriosamente como el rey de la orquesta completa; pero nunca se notaba la más mínima sugerencia de ruido, ni sonidos desagradables”¹⁷.

Lhevinne es muy preciso al decir que el gran sonido de Rubinstein no implicaba ruido, obteniendo una mayor intensidad sonora sin golpear el piano, combinando volumen y calidad en el sonido. Esto se debía a la resistencia y flexibilidad en las muñecas lo que absorbía el choque del sistema muscular en el teclado, evitando el molesto golpe y consiguiendo de esta manera un sonido “redondo”, lleno y agradable.

“Porqué nada de ruido? Porque las muñecas de Rubinstein siempre estaban libres de tensión o dureza en tales pasajes y tomaba ventaja del amortiguador natural en la muñeca que todos poseemos. (...) su ejecución asumía una fuerza y una grandeza que nunca he escuchado desde su tiempo, pero a la cual yo siempre aspiro como mi ideal de vida en mis ejecuciones públicas. Nunca exageraba el peso sobre el teclado sino al contrario, transmitía el peso natural del brazo y del hombro en él”¹⁸.

Esta cualidad sonora, según Lhevinne, se debe también a una conformación especial de la mano de Rubinstein, quien poseía una mano grande y robusta, característica que

¹⁷ Josef Lhevinne: *Basic Principles in Pianoforte Playing*. Theodore Presser, Filadelfia, 1924. Reimpresión con un nuevo prefacio de Rosina Lhevinne: Dover, Nueva York, 1972, p. 31 [texto original en inglés].

¹⁸ *Ibíd.* [texto original en inglés].

en la opinión de Lhevinne, causaba las frecuentes notas falsas que tanto le criticaron al famoso pianista.

“Rubinstein poseía manos regordetas con dedos amplios en las puntas al grado de que seguido tenía dificultad para no golpear dos notas a la vez. Sin duda alguna, como ya lo he señalado, muchos de los errores que se le advertían se debían a esta condición. Por otro lado, su glorioso toque se debía en buena medida a esta circunstancia. Sin duda, podría decirse que mientras mas gruesos los cojinetes de carne en las yemas de los dedos, más amplio el rango de variedad del toque. Rubinstein, mediante una dosis descomunal de trabajo en el teclado, era capaz de sobreponerse a los obstáculos técnicos y obtener el beneficio de los receptivos cojinetes que poseía en los extremos de sus dedos”¹⁹.

Mas adelante se analizarán con más profundidad los criterios utilizados por Lhevinne, colaborador de la *Master School* de Alberto Jonás, que siendo alumno de Anton Rubinstein utiliza como fundamento de su técnica el uso del peso del brazo y da total importancia al estudio de la sonoridad.

2. Utilización de la vibración del brazo para la ejecución de octavas²⁰

En vez de emplear solamente la muñeca, Rubinstein utilizaba todo el brazo en movimientos pequeños pero constantes, llamados movimientos de vibración. Este recurso es empleado a partir de un conocimiento del uso del peso y de la importancia en este caso de mantener una muñeca flexible.

¹⁹ Ibíd., p. 14 [texto original en inglés].

²⁰ Alberto Jonás dedica en su *Master School* una serie de ejercicios para el estudio de *octavas por vibración y escalas con octavas vibratorias* presentando el mismo principio de emplear el brazo con los dedos cercanos al teclado realizando una solo gesto que reúne pequeños movimientos de antebrazo o muñeca. Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. V, C. Fischer, Nueva York, 1929, p. 43-48.

3. Sucesión de acordes levantando la mano entre cada ataque con la finalidad de relajar los músculos entre un ataque y otro²¹

“Otro pequeño consejo que ayudará al estudiante a evitar la fatiga innecesaria. Cuando los acordes se repitan uno tras otro lentamente, con silencios entre ellos, la mano al levantarse debe doblarse cada vez para tomar la forma de puño. Este cambio radical de posición le dará a la mano un período de descanso cada vez que se utilice. Rubinstein empleó este procedimiento, y Leschetizky lo hace igual”²².

Amy Fay en su *Music Study in Germany*, publicado en 1880, menciona que Ludwig Deppe admiraba la especial sonoridad de los acordes de Rubinstein, confirmando de esta manera la tendencia a manejar una naturalidad técnica antes desconocida:

“Deppe me dijo que, si alguna vez volvía a escuchar a Rubinstein, observara cómo toca los acordes. «Nada es forzado en él. Extiende sus manos como si tuviera que abarcar el universo, y las utiliza con la mayor libertad y abandono»”²³.

La influencia de Rubinstein llegó a su cercano amigo Wasili Safonoff, quien fuera alumno de Leschetizky y maestro de Josef y Rosina Lhevinne, ya que utiliza este mismo principio para la ejecución de los acordes en su Nuevo Safonoff, Wassili: *Nuevo Formulario. Algunas Ideas modernas para el profesor y el discípulo de*

²¹ “Esta peculiar relajación de la mano, que seguirá protagonizando la técnica de muchos pianistas rusos, demuestra una inconfundible voluntad de prevenir cualquier crispación muscular, en busca de un continuo equilibrio entre tensión y distensión”. Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 430.

²² Malwine Brée: *The Leschetizky Methode. A Guide to Fine and Correct Piano Playing*. 1ª ed.: The University Society, Nueva York, 1913, traducción de la versión alemana publicada en Mainz, 1902. Nueva edición con introducción de Seymour Bernstein, Mineola, Nueva York, 1997, p. 30 [texto original en inglés].

²³ Amy Fay: *Music Study in Germany*. Jansen, McClugh & Co., Chicago, 1880, p. 300. Fascímul: Dover, Nueva York, 1965; citado en Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 427.

*piano*²⁴, en donde sugiere el mismo procedimiento de Rubinstein de preparar los acordes con la mano relajada y justamente al momento de tocar el acorde abrir la posición deseada desde arriba. Estos puntuales pero significativos datos vislumbran una técnica encaminada a satisfacer las futuras necesidades de la modernidad, sentando las bases no sólo de lo que se denominó “escuela rusa”, sino también de lo que llamamos *moderna técnica del piano*.

Como pedagogo, las referencias históricas sobre Rubinstein coinciden en que sus métodos formativos no tenían precisamente un orden o sistema, sin embargo, centraba su energía en el estudio de la sonoridad y en dilucidar las sensaciones físicas generadas por cada tipo de ataques: “a menudo ejemplificaba, sobre la palma de la mano del alumno, el tipo de contacto con el teclado que deseaba en cada pasaje, pero no sabemos nada concreto de acerca de ese contacto”²⁵. Para confirmar el poco interés de Rubinstein por sistematizar su técnica está el hecho de que cuando alguno de sus alumnos necesitaba resolver un problema específico era enviado a estudiar con el famoso pedagogo Theodor Leschetisky, para que trabajara con él los aspectos técnicos necesarios. No obstante, otra importante característica pedagógica de Rubinstein era que procuraba el aprendizaje de sus alumnos con base en el análisis en lugar de la imitación del ejemplo práctico del maestro, intentando lograr con esto un aprendizaje más duradero. De esta forma, se genera el desarrollo de una individualidad técnica e interpretativa tal como lo menciona uno de sus más famosos alumnos Josef Hofmann:

“Él escogió el método de instrucción indirecta mediante comparaciones sugestivas. Se refería a lo estrictamente musical sólo en raras ocasiones. De

²⁴ Safonoff, Wassili: *Nuevo Formulario. Algunas Ideas modernas para el profesor y el discípulo de piano*. J. & W. Chester, Londres, 1919.

²⁵ Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 429.

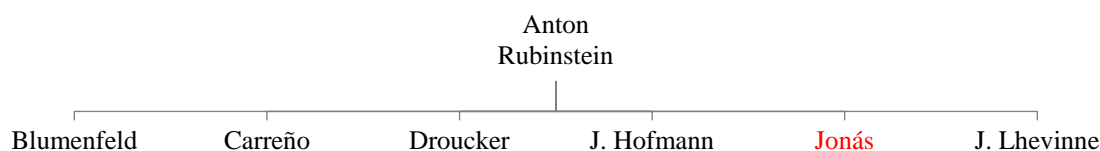
esta manera deseaba despertar en mí lo concretamente musical como un paralelo a sus generalizaciones y preservar así mi individualidad musical”²⁶.

Este fue uno de los principales criterios de la instrucción de Rubinstein, mantener musicalidad de cada alumno dejando un amplio margen de independencia técnica para cada uno.

“En efecto, si algo caracteriza la actividad de todos sus principales alumnos no es tanto un tipo de técnica concreto o determinadas analogías estilísticas como el desarrollo poderoso de cada individualidad. Entre sus discípulos se hallan pianistas tan decisivos en la historia del piano como Josef Hofmann, Teresa Carreño, Josef Lhevinne y Felix Blumenfeld, a su vez profesor de Horowitz: un cuarteto que demuestra sobradamente el grado de libertad que Rubinstein dejaba a sus alumnos desde el punto de vista técnico”²⁷.

Entre los principales alumnos de Anton Rubinstein encontramos a Josef Hofmann, Felix Blumenfeld, Teresa Carreño, Droucker, Arthur Friedheim, Josef Lhevinne, Ossip Gabrilowitsch, y el propio Alberto Jonás.

Fig. 5 Piero Rattalino: Le grande scuole pianistiche. Ricordi, Milano, 1992, p. 21.



Rubinstein fue un hombre siempre gustoso por impulsar las carreras de jóvenes talentos, ayudándoles a obtener presentaciones o incluso patrocinándolos él mismo. En 1889 dirigió al joven Lhevinne el Quinto Concierto de Beethoven, y en 1890 establece uno de los primeros y más importantes concursos a nivel internacional

²⁶ Josef Hoffmann: *Piano Playing with piano questions answered by Joseph Hoffmann*. Theodore Presser, Filadelfia, 1920. Facsímil: Dover, Nueva York, 1976, p. 57 [texto original en inglés].

²⁷ Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 429.

celebrado cada cinco años con importante trascendencia en el área de la ejecución pianística y la composición. Fue precisamente en 1895, en la segunda edición de este concurso, que Josef Lhevinne fue el ganador²⁸. Cabe mencionar también a Ferruccio Busoni que, aunque no fue propiamente discípulo de Rubinstein, se le comparaba frecuentemente con el consagrado maestro cuyas obras fueron frecuentemente ejecutadas por Busoni a finales del siglo XIX, entre ellas el Quinto Concierto op. 94 de Rubinstein, el cual fue escogido también por Lhevinne para tocarlo en su debut americano en 1906²⁹.

A través de su maestría interpretativa, de sus alumnos y de la gran influencia ejercida en los pianistas y músicos que tenían la oportunidad de estar en contacto con este gran artista, Anton Rubinstein es una de las más importantes figuras de la historia del piano del siglo XIX, que después de la ausencia de Franz Liszt, fue el gran favorito del público como intérprete, que transformó la historia del futuro concertismo.

²⁸ Piero Rattalino: *Historia del Piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. SpanPress Universitaria, España, p. 221.

²⁹ *Ibíd.*, p. 195.

1.4.3. Theodor Leschetizky (jun. 22, 1830 – nov. 14, 1915)



Theodor Leschetizky en Malwine Brée: *The Leschetizky Method*. Portada interior.

Intérprete, compositor y pedagogo polaco, estudió en Viena con Carl Czerny a la temprana edad de once años. En 1852 se traslada a San Petersburgo donde establece por más de veinticinco años y donde, a la edad de 32 años, se integra al recién fundado Conservatorio de San Petersburgo como profesor de piano, época en la que entabla y mantiene una estrecha relación con Anton Rubinstein. Posteriormente, Leschetizky regresa a Viena donde realiza una intensa actividad pedagógica convirtiéndose en el más famoso pedagogo a nivel internacional, teniendo como discípulos a muchos de los más conocidos y prestigiosos pianistas de primer nivel:

“Theodor Leschetizky constituye un caso único en la historia del piano. Nadie, ni antes ni después de él, consiguió reunir nunca un alumnado de un nivel tan alto: ni siquiera Clementi o el mismísimo Czerny”³⁰.

³⁰ Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 630.

Leschetizky comenzó a enseñar piano desde muy joven, empezando a los 15 años de edad continuando hasta su muerte a los 85 años³¹, por lo que estuvo rodeado de estudiantes a lo largo de su vida, incluso tres de sus cuatro esposas fueron sus propias alumnas: Annette Essipov, Eugenia Donnimirska Benislavska y Marie Gabrielle Rosborska. Su primera esposa Anne de Friedebourg fue una talentosa cantante. Entre sus alumnos podemos mencionar al famoso Ignacy Jan Paderewsky, Simon Barer, Malwine Brée, Ernesto Berúmen, Fannie Bloomfield-Zeisler, Alexander Brailowsky, Richard Buhlig, Severin Eisenberger, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Katherine Goodson, Mark Hamburg, Helen Hopekirk, Mieczyslaw Horszowsky, Edwin Hughes, Annette Hullah, Bertha Jahn, Hedwige Kanner (esposa de Moriz Rosenthal), Leonid Kreutzer, Frank La Forge, Ethel Leginska, Josef Livinski, Alfred Mirovitch, Benno Moiseiwitsch, Franck Merrick, Elly Ney, Marie Novello-Williams, Leff Pouishnoff, John Powell, Wasily Safonov, Ernest Schelling, Arthur Shattuck, Arthur Schnabel, Martinus Sieveking, Paula Szalit, Józef Turczynski, y Paul Wittgenstein.

A diferencia de Liszt, quien brindaba a sus alumnos determinados consejos para perfeccionar su ejecución, Leschetizky proporcionaba una enseñanza formativa a los estudiantes desde temprana edad, lo cual es poco frecuente entre los grandes maestros. Durante su estancia en el Conservatorio de San Petersburgo, enseñaba a los alumnos de Anton Rubinstein mientras éste estaba en giras de conciertos, y posteriormente, cuando Leschetizky se estableció en Viena, recibía alumnos de Rubinstein para trabajar aspectos técnicos por recomendación del propio maestro. La técnica de Leschetizky está íntimamente ligada al pianismo de Rubinstein por lo que el análisis de su criterio técnico nos ampliarán nuestra visión sobre la técnica utilizada por Rubinstein. Es por esto, que Theodor Leschetizky se convierte en un personaje de

³¹ Se estima que 1800 discípulos pasaron por sus manos a lo largo de su actividad pedagógica. James Methuen Campbell: *op. cit.*, p. 58.

sumo interés en el campo de la pedagogía del piano, por lo que trataremos de extraer lo más relevante de su práctica como profesor de talentosos concertistas.

El principio fundamental en la enseñanza de Leschetizky es el respeto a la individualidad de cada alumno, al igual que Rubinstein, procuraba mantener las cualidades musicales de cada alumno, realizando algunas indicaciones técnicas según el caso. Mucho se especuló en la época sobre su método de enseñanza ya que resultaba prodigioso reunir a tantos destacados pianistas, sin embargo, Leschetizky argumentaba que el centro de su atención era la comprensión del texto musical, siendo así la música su punto principal de atención, a partir de lo cual realizaba determinadas recomendaciones técnicas rechazando el hecho de tener “reglas” para todos, ya que cada persona tiene una conformación física y mental diferente. Fannie Bloomfield-Zeisler, destacada concertista y alumna por varios años de Leschetizky opina sobre este particular:

“Durante los cinco años que estuve con Leschetizky, dejó bien claro que él no había creado un método en el sentido ordinario de la palabra. Como todo buen maestro, estudiaba la individualidad de cada alumno y lo enseñaba de acuerdo a esa individualidad. Casi podría decirse que tenía un método diferente para cada alumno, y seguido he dicho que el método de Leschetizky es no tener un método determinado. Por supuesto que existen ciertos ejercicios preparatorios con ligeras variaciones con los cuales desea que sus alumnos avancen. Pero no son los ejercicios en sí mismos sino la persistencia paciente y agotadora al ejecutarlos lo que les da su virtud. Por supuesto, Leschetizky tiene su preferencia por ciertas obras debido a su gran valor educativo. Tiene sus convicciones en cuanto a la verdadera interpretación que debe darse a varias composiciones, pero eso no conforma lo que propiamente pudiera llamarse un método”³².

³² AA. VV.: *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Philadelphia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, pp. 83-84 [Texto original en inglés].

El aclamado método de Leschetizky no era propiamente un sistema que pudiera emplearse abordando problemas técnicos progresivos como se hubiera querido ver, era más que nada un sistema propio para hacer valer los criterios técnicos y musicales del propio alumno guiado por la experiencia del notable maestro, quien dispensaba específicos ejercicios técnicos según el problema que tuviera cada alumno al igual que un médico proporciona una medicación a sus pacientes según su enfermedad.

No obstante, una de sus asistentes, Malwine Brée presenta en 1902 su libro *Die Grundlage der Methode Leschetizky*, donde relata y describe ese supuesto sistema utilizado por el reconocido pedagogo. Este texto fue publicado por vez primera por Schott's Söhne, habiendo otras ediciones y traducciones como la primera traducción inglesa titulada *The Groundwork of the Leschetizky Method* publicada por Schirmer en 1902 siendo ésta más cercana a la versión original que la posterior traducción que se publicó en 1913 con el título *The Leschetizky Method: an Exposition of his Personal Views*, además de otra traducción inglesa publicada por Universal Society en 1913, siendo el facsímil de ésta publicada en 1997 por Dover y a la cual nos referiremos en adelante. El texto de Brée fue el único aceptado y autorizado por el propio Leschetizky quien reconoce que los puntos de vista presentados por su alumna y asistente por más de diez años, son justamente los de él mismo, y le agradece personalmente por su esfuerzo y dedicación en la realización de esta obra:

“Por favor acepte mi enorme gratitud por la dedicación de su libro, la cual acepto muy satisfecho. Como Ud. sabe, en principio yo no soy amigo de los métodos teóricos para piano; pero su excelente trabajo, el cual he leído muy cuidadosamente, expresa mis perspectivas personales de manera tan elocuente que apruebo todo lo expreso, palabra por palabra”³³.

³³ Malwine Brée: *The Leschetizky Method. A Guide to Fine and Correct Piano Playing*. 1ª ed.: University Society, Nueva York, 1913, traducción de la versión alemana publicada en Mainz, 1902. Nueva edición con introducción de Seymour Bernstein, Dover, Mineola, NY, 1997, p. 4 [texto original en inglés].

Ciertamente, se trató de encontrar el “sistema” de lo que hacía Leschetizky para formar a sus discípulos, sin embargo, hoy sabemos que no existía tal, y a lo que podemos recurrir es a lo que escribían sus alumnos sobre cuestiones técnicas. Así lo confirma Bloomfield-Zeisler:

“Las numerosas obras publicadas que versan sobre el sistema de Leschetizky publicadas por sus asistentes tienen mérito, pero ellas bajo ninguna circunstancia constituyen un sistema. Ellas simplemente dan algún ejercicio preparatorio racional que los asistentes dan al preparar alumnos para el maestro”³⁴.

Es así como podemos anotar algunos aspectos técnicos fundamentales en la técnica de Theodor Leschetizky:

1. La importancia de la muñeca flexible

En el texto de Brée se propone una posición de la mano con dedos curvos y muñeca ligeramente más baja que el nivel de los nudillos, favoreciendo la actividad muscular característica de la técnica de Leschetizky. Además el movimiento de la muñeca ayuda en el fraseo, en el ritmo, y en el descanso de la mano después de ciertos esfuerzos como la ejecución de acordes.

2. Uso de los recursos musculares a favor de la calidad del toque

El movimiento del brazo se recomienda relajado y libre en los movimientos, de la misma manera que con la muñeca se pretende un descanso de la mano, el levantar el brazo después de ciertos acordes favorece la relajación del mismo. Además el

³⁴ AA. VV.: *Great Pianists...*, *op. cit.*, p. 85 [texto original en inglés].

contacto cercano y continuo del dedo con la tecla sugiere una sonoridad llena para el *legato*, mientras distingue el *staccato* de dedo y muñeca.

Interesante es también la observación sobre el énfasis de una melodía *cantabile* de cierta intensidad, obteniéndola con cierta presión de la muñeca o del antebrazo según se necesite mayor o menor peso, lo que recuerda las palabras de Rubinstein cuando explicaba a Rachmaninov sobre cómo obtener su especial sonoridad: “basta presionar las teclas hasta que las yemas de los dedos rezumen³⁵ sangre”³⁶. Es muy posible relacionar esta gráfica explicación con esa presión de la muñeca de la que habla Brée, ya que eso causaría precisamente una sonoridad más intensa y profunda.

“El mismo resultado puede ser obtenido permitiendo a la muñeca que caiga, en cada caso, se puede utilizar tanto peso como se desee. Inmediatamente, después de golpear, la muñeca puede regresar a su posición normal, y el dedo sostiene la tecla abajo ligeramente. Esto dará un “sonido cantante”, y debe ser practicado con cada dedo”³⁷.

3. Uso del peso

Leschetizky no habló del uso del peso explícitamente como tal, pero tras el uso de esa tensión de la muñeca está una mayor actividad muscular, con la posibilidad de involucrar el peso del brazo.

“Ni Leschetizky ni ninguno de sus alumnos quiso nunca definir con precisión la delicada relación que mantenían en su enseñanza el peso y la tensión muscular. El apego a la idea de un «control» del ataque implicaba, de hecho, una auténtica repulsión por la «pasividad»”³⁸.

³⁵ Del verbo rezumar: “dicho de un líquido: salir al exterior en gotas a través de los poros de un cuerpo”. Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. Vol. II 22ª ed., , España, 2001, p. 1973.

³⁶ Harold C. Schonberg: *op. cit.*, p. 226.

³⁷ Malwine Brée: *op. cit.*, p. 26 [texto original en inglés].

³⁸ Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 638.

Indudablemente, la técnica de Leschetizky tenía la ausencia de la descripción detallada de los recursos involucrados en la ejecución y que más adelante se analizaría profundamente por pianistas como Matthay o Breithaupt, pero aún así fue más que eficaz en la formación de una generación completa de pianistas nacidos en los últimos años del siglo XIX.

En conclusión, podemos decir que la metodología pedagógica de este célebre maestro se concentra por un lado en el desarrollo técnico de los alumnos a los que aplicaba una serie de conceptos uniformes como la soltura, la suavidad en el toque, la respiración, caracterizando a sus estudiantes con ciertos aspectos parecidos en su forma de tocar técnicamente hablando, coincidiendo en la economía de los movimientos, la posición ante el teclado, y en la belleza de su sonido. Sin embargo, en el aspecto interpretativo no se puede decir que hubiera similitudes en las ejecuciones de sus alumnos, ya que en este sentido prefería mantener la individualidad de cada estudiante. Para Leschetizky el estudio de la sonoridad y la importancia del fraseo representan dos factores fundamentales dentro de su escuela, destacando el hecho de obtener un bello toque con profundidad y amplitud al estilo de Rubinstein, enfatizando que para lograrlo primero había que pensarlo, ya que el sonido se crea en el cerebro y no en las manos. Esto es un principio básico de la interpretación moderna, ya que promueve la racionalización de la técnica alejándose completamente del frecuente mecanicismo decimonónico, reforzado con su idea de no permitir que el alumno estudiara más de siete u ocho horas diarias puesto que así era imposible no volverse mecánico, y esa era la situación que quería evitar³⁹.

El “método Leschetizky” fue entonces mantener la individualidad interpretativa de cada estudiante y desarrollarla en base a las propias necesidades técnicas del alumno, aplicando específicamente soluciones a los problemas técnicos que eran

³⁹ Harold C. Schonberg: *op. cit.*, p. 248.

indudablemente diferentes en cada persona, por lo que precisamente su gran cualidad como pedagogo fue saber identificar y resolver las necesidades que cada uno de sus alumnos requerían.

1.4.4. Conclusiones

Los tres personajes que acabamos de mencionar, indudablemente coinciden en su valiosa trayectoria pedagógica y su herencia a la nueva generación de pianistas. Liszt, Rubinstein y Leschetizky fueron además tres reconocidos pianistas de concierto que, en diferente escala, realizaron una importante carrera como concertistas. Bien conocida es por supuesto la carrera de Liszt y Rubinstein, quienes armaron revuelo con sus presentaciones públicas siendo aclamados como los más grandes favoritos del público. Pero la poco conocida trayectoria de Leschetizky también incluye interesantes y no poco importantes eventos. Uno es su primera aparición en público cuando tenía nueve años de edad, tocando el *Concertino* de Czerny bajo la batuta de Wolfgang Amadeus Mozart II, hijo del famoso compositor⁴⁰, culminando su carrera en la década de 1870 como un pianista de excelente reputación conocido en toda Europa, tocando en su última aparición pública el *Emperador* de Bethoven en marzo de 1887 en la ciudad de Viena donde residió durante los últimos años de su vida. Ciertamente, su fama como pedagogo atravesó las barreras del tiempo y llegó hasta nosotros de esta manera, pero debemos resaltar que su actividad profesional también fue destacada como pianista.

El estudio teórico de la técnica, la experimentación en el uso de nuevos recursos musculares, el estudio de la sonoridad, sumado a la práctica interpretativa y la experiencia de la ejecución pianística resultan ser las características principales de los tres artistas que nos ocupan en este capítulo. Es importante mencionar también que los alumnos de Leschetizky y Liszt dominaron la escena concertística de los últimos años del siglo XIX y principios del XX, a diferencia de la actividad pedagógica de Rubinstein cuyos alumnos eran formados también con Theodor Leschetizky.

Ellos heredaron a una nueva generación de concertistas una nueva ideología interpretativa, descubriendo el uso de los recursos técnicos para un mayor control de

⁴⁰ James Methuen-Campbell: *op. cit.*, p. 59.

la sonoridad, del toque, de la musicalidad. Liszt, Rubinstein y Leschetizky han marcado profundamente la historia de la interpretación, a través de su actividad pedagógica, formando los intérpretes del pianismo moderno cuya técnica se encargarán de analizar posteriormente los grandes teóricos del siglo XX.

En forma de resumen gráfico, cabe destacar las principales preferencias técnicas y pedagógicas de estos pianistas y pedagogos por medio del siguiente cuadro:

Cuadro de recursos técnicos y pedagógicos

	FRANZ LISZT	ANTON RUBINSTEIN	THEODOR LESCHETIZKY
RECURSOS TÉCNICOS	Uso del peso del brazo Caída libre Actividad muscular o “empuje” Amplia gesticulación Muñeca flexible Diversidad de ataques	Uso del peso del brazo Movimientos de vibración Flexibilidad de la muñeca Empleo de la actividad muscular como presión o “empuje” Relajación muscular	Uso del peso del brazo Flexibilidad de la muñeca Uso del aparato muscular de acuerdo a la sonoridad
RECURSOS PEDAGÓGICOS	No hablaba de técnica Notable importancia del ejemplo práctico Respeto al texto original Preservación del espíritu de la música Pianista como re-creador del texto Estudio de la sonoridad	No resolvía problemas técnicos específicos Desorden de ideas didácticas Estudio de la sonoridad Explicación de sensaciones físicas generadas por los diversos ataques Individualidad musical Independencia técnica	Estudio de la sonoridad Rechazo al estudio mecánico Individualidad en el estudio técnico de cada estudiante Razonamiento del estudio técnico Individualidad interpretativa

Así mismo, resumimos en el siguiente cuadro los nombres antes mencionados de los alumnos de Liszt, Rubinstein y Leschetizky, de manera que podamos visualizar de forma práctica quiénes fueron sus principales discípulos.

Listado de alumnos

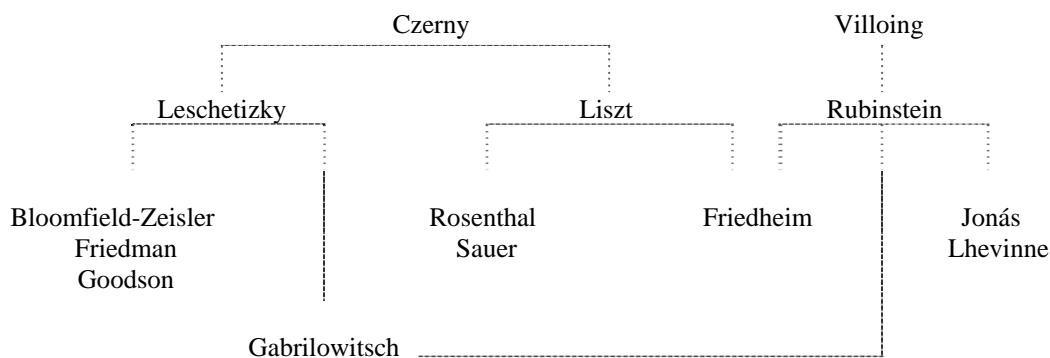
FRANZ LISZT	ANTON RUBINSTEIN	THEODOR LESCHETIZKY
Conrad Ansorge	Felix Blumenfeld	Simon Barer
Agathe Backer-Grondahl	Teresa Carreño	Ernesto Berúmen
Fritz Blumer	Droucker	Fannie Bloomfield-Zeisler
Hans von Bülow	Arthur Friedheim	Alexander Brailowsky
Richard Burmeister	Ossip Gabrilowitsch	Richard Buhlig
Eugène d'Albert	Josef Hofmann	Eugenia Donnimirska
Élie-Miriam Delaborde	Alberto Jonás	Benislavska
Amy Fay	Josef Lhevinne	Annette Essipov
Giuseppe Ferrata		Severin Eisenberger
Arthur Friedheim		Ignaz Friedman
Mikhail Glinka		Ossip Gabrilowitsch
Arthur de Greef		Katherine Goodson
Richard Hoffman		Mark Hamburg
Rafael Joseffy		Helen Hopekirk
Frederic Lamond		Mieczyslaw Horszowsky
Wilhelm von Lenz		Edwin Hughes
William Mason		Annette Hullah
Sophie Menter		Bertha Jahn
Adele aus der Ohe		Leonid Kreutzer
Alfred Quidant		Frank La Forge
Moriz Rosenthal		Ethel Leginska
Emil von Sauer		Josef Livinski
Benno Schönberger		Franck Merrick
Giovanni Sgambati		Alfred Mirovitch
Alexander Siloti		Benno Moiseiwitsch
Bernhard Stavenhagen		Elly Ney
Carl Tausig		Marie Novello-Williams
José Vianna da Motta		Ignacy Jan Paderewsky,
Rudolph Viole		Leff Pouishnoff
Josef Weiss		John Powell
		Marie Gabrielle Rosborska
		Ernest Schelling
		Arthur Schnabel
		Arthur Shattuck
		Martinus Sieveking
		Paula Szalit
		Józef Turczynski
		Paul Wittgenstein

En este listado es evidente el reducido número de alumnos de Anton Rubinstein, debido a que este artista realizó una actividad pedagógica principalmente desde la perspectiva de director del Conservatorio de San Petersburgo, lo que le permitió dar a su país numerosas generaciones de artistas, pero pocos alumnos directos de reconocido prestigio internacional. Arthur Friedheim, uno de sus alumnos, comenta sobre las razones que en su opinión generaron este hecho:

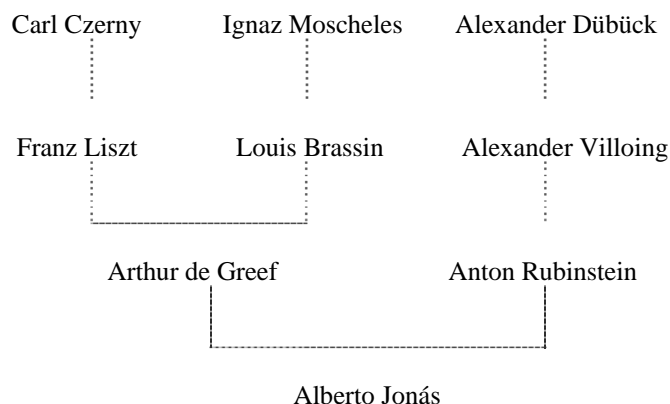
“Anton Rubinstein conducía clases maestras como director del Conservatorio de San Petesburgo pero también preparaba a algunos alumnos de destacado prestigio. Uno pudo aprender mucho de el en sus años mozos, es verdad, cuando tocaba más de lo que les permitía a ellos tocar para él. Pero cuando me fui con Liszt, después de cuatro años con Rubinstein, mi forma de tocar era “caótica”. Y Josef Hofmann, el discípulo más destacado de Rubinstein, tenía tan solo catorce años de edad cuando el renombrado mentor murió en 1895”⁴¹.

Confirmamos así la confusa metodología de Rubinstein, quien enviaba a sus alumnos a perfeccionarse técnicamente con Leschetizky, y que Friedheim ratifica en estas líneas. Por otro lado, es conveniente hacer una selección en estos nombres que nos ayudará más adelante a relacionar los nombres y su línea pedagógica en nuestro principal objeto de estudio que es la *Master School* de Alberto Jonás y sus colaboradores, herederos y promotores de la nueva técnica pianística formulada por los grandes artistas del siglo XIX. Para esto, integramos el siguiente diagrama con los nombres de los colaboradores de Jonás que fueron alumnos de Liszt, Rubinstein o Leschetizky, a la vez que éstos fueron discípulos de otros importantes maestros:

⁴¹ Arthur Freidheim: *Life and Liszt: the recollections of a concert pianist*. Editado por Theodore L. Bullock, Taplinger Publishing, Nueva York, 1961, p. 45.



Interesante además es observar que la relación pedagógica de Alberto Jonás no sólo descende del famoso maestro ruso. Como se ha mencionado anteriormente, Arthur de Greef fue maestro de Jonás vinculando una notable herencia técnica y pedagógica de Franz Liszt. No obstante, debemos señalar que este vínculo que deseamos resaltar aquí, no tiene de ninguna manera el objetivo de presentar una evidente continuación de la práctica interpretativa de estos reconocidos artistas, pero es importante señalar que indudablemente existe una influencia, en mayor o menor medida, así como favorable en el hecho de que el discípulo desarrolle un criterio propio e integre determinados recursos en su ejecución y por supuesto, en su práctica pedagógica. Es entonces nuestro deseo únicamente presentar el interesante linaje académico de este personaje:



Finalmente, en cuanto a las tres figuras examinadas en este apartado, podemos decir que Liszt, Rubinstein y Leschetizky no tenían un método específico para formar a sus alumnos. Hemos visto que el caso de Leschetizky es el único que resolvía los problemas técnicos de una manera más detallada, incluso si lo creía necesario, a sus alumnos les daba una preparación técnica previa con alguno de sus asistentes para alcanzar el nivel técnico que requerían para tomar sus clases. Este trabajo previo consistía justamente en ejercicios técnicos que el mismo Leschetizky pedía que sus asistentes desarrollaran. Pero aunque no se hablara explícitamente de técnica en las clases de Liszt, era latente el hecho de que el maestro permanecía en la búsqueda de la sonoridad, y la calidad interpretativa, lo que por un lado motiva la experimentación técnica del alumno para poder alcanzar determinados efectos sonoros. Si bien la mayoría de ellos eran pianistas formados técnicamente, es lógico que desarrollaran otras sensaciones musculares en la búsqueda de la calidad y diversidad del sonido aunque Liszt propiamente no profundizara en estas explicaciones. No obstante, en los tres casos aquí expuestos, destaca la preservación de la individualidad del alumno, ajustando en casa caso las ilustraciones explicativas dejando de manifiesto el hecho, frecuente y desgraciadamente omitido aún en nuestros días, de conocer, distinguir y saber solucionar las diferentes necesidades técnicas y musicales que presenta cada uno de los alumnos. En su propio modo y estilo, estos grandes artistas formaron una escuela en la que decididamente se desarrolló y diversificó la técnica moderna del piano que hoy conocemos.

2. El siglo XX: la técnica del piano a principios del siglo (1900-1930)

2.1. Entorno pedagógico y los principales textos didácticos

Una vez finalizado el prolongado desarrollo del instrumento, la técnica del piano se estabiliza exigiendo principalmente mayor fuerza para dominarlo. La necesidad del uso del peso era indiscutible y la importancia de la rotación y la intervención del aparato muscular en sus diferentes formas eran las normas generales del estudio técnico. En los primeros años de este siglo, se asomaba la huella de los grandes pianistas europeos que dominaron los escenarios públicos en los últimos años del siglo XIX, y que eran admirados en la nueva centuria como los mejores intérpretes de esta dorada época del piano. Sin embargo, artistas como Paderewsky, d'Albert, Risler, Busoni, Sauer, Godowsky, Cortot, Gabrilowitsch, entre otros, no declararon explícitamente los detalles de su original técnica. Algunos, como Rachmaninov o Paderewsky dejaron grabaciones al igual que Cortot, quien además escribiera algunas obras pedagógicas, y otros dejaron breves observaciones escritas que aunque no son suficientes para describir su maestría, nos acercan a su arte permitiéndonos conocer en cierta medida sus principales características técnicas. Sin embargo, muchos fueron los artistas que no dejaron grabaciones ni ningún otro documento sobre técnica, por eso, en el caso de Fannie Bloomfield-Zeisler, Katherine Goodson, Wilhelm Backhaus o Sigismond Stojowsky -colaboradores de la *Escuela Magistral*-, son de alto valor los ejercicios escritos para la obra de Alberto Jonás, ya que representan uno de los pocos documentos que nos permiten conocer sus particularidades técnicas.

Además de los documentos históricos que algunos de los grandes intérpretes nos legaron, existen numerosas textos que tratan de describir y analizar la técnica en esta época. Son obras enfocadas principalmente a la pedagogía que aportan interesantes investigaciones al estudio técnico y que además crearon el vocabulario que se usaría posteriormente en el estudio de la técnica, como las obras de Tobias Matthay y Rudolf Breithaupt, cuyas teorías analizaremos más adelante.

En estos años, la tendencia de las obras técnicas se veía enfocada principalmente al estudio científico de la técnica, creando una metodología pedagógica que en muchos casos, no convencía a aquellos pianistas que estaban íntegramente involucrados en la práctica interpretativa, debido la excesiva objetividad de los elementos que intervienen en la ejecución. Un ejemplo de ello es el interés de Eugen Tetzl, quien publicó en 1909 su obra *Das Problem der modernen Klaviertechnik*, por demostrar que era fisiológicamente incorrecto hablar de una *caída* del dedo. Pretendía comprobar que el movimiento del dedo no podía ser una acción pasiva, sino activa, ya que el peso que se le confería pertenecía al brazo. Para ello midió en gramos el peso de una tecla y el de cada uno de los dedos:

“(…) pero la comprobación, definitiva e irrefutable, es digna de un relato de Edgar Allan Poe: comparar el peso necesario para el descenso de una tecla (fijado por Tetzl en 70 g) con el peso de cada uno de los dedos: 19 g para el pulgar, 25 g el índice, 27,3 g el medio, etc. Y si uno se pregunta cómo ha sido posible medirlos, Tetzl nos envía directamente a los estudios de anatomía del profesor Kopsch, el cual ha seccionado la mano derecha del cadáver de un hombre adulto, en busca de los números deseados”¹.

Como Tetzl, otros teóricos trataron de especificar medidas y pesos de los elementos musculares, discordando con otros pedagogos que preferían no alejarse demasiado del objetivo principal de la técnica, la interpretación. La influencia de la ciencia que predominaba en otras áreas del saber afectó también las artes y, en este caso, al piano. Una muestra de los textos interesados en combinar el enfoque científico con una explicación de la interpretación, es la obra de Xaver Scharwenka, quien publicó en Leipzig su *Methodik des Klavierspiels* en el año de 1908, que con la colaboración de un médico, enriquecía las explicaciones de carácter anatómico además de combinar

¹ Luca Chiantore: *Historia de la Técnica Pianística*. Alianza, Madrid, 2001, p. 686.

su propia experiencia personal como pianista heredero de la tradición alemana. En esta obra se mantiene la acción digital y el movimiento activo del brazo, clasificando tradicionalmente los ataques entre ataques de dedo, mano y brazo, conservando la herencia de los hermanos Adolph y Theodor Kullak, hecho hasta cierto punto justificado ya que éste último fue maestro de Scharwenka.

En estos años no sólo proliferaron las obras estrictamente científicas, también se publicaron numerosas obras que se mantenían en el escrupuloso academicismo, métodos que heredaban de la tradición decimonónica la costumbre de integrar ejercicios y estudios enfocados principalmente a la pedagogía. Uno de los mejores ejemplos de estos textos pedagógicos, es la monumental obra de Alberto Jonás, quien publica su *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity* (1922-1929) justamente en la período más prolífico de la literatura pedagógica del piano. Este método incorpora una clara tendencia tradicional decimonónica, resultando ser una de las más extensas obras que se hayan escrito sobre la técnica del piano. Sobre esta misma línea pedagógica, se publicaron también obras teóricas sobre temas específicos como la memoria, el fraseo o la psicología de la ejecución, de los cuales podemos mencionar los textos del inglés Tobias Matthay como *Musical Interpretation. Its laws and principles, and their application in teaching and performing* publicado por J. Williams en Londres en 1913 y *On Memorizing and Playing from Memory and on the laws of practice generally* publicado por Oxford University Press en Londres en 1926, además de libros sobre técnica escritos por pianistas o pedagogos que dejaban de lado el tema de los ejercicios, centrándose en observaciones interpretativas que incluían algunos detalles técnicos, como los textos de Josef Lhevine, *Basic Principles of Pianoforte Playing* publicado por Theodore Presser en Filadelfia en 1924, y las anotaciones de Josef Hoffmann, alumno de Anton Rubinstein, sobre los diversos elementos del arte pianístico en *Piano Playing with Piano Questions Answered*, publicado por Theodore Presser en 1920 en Filadelfia.

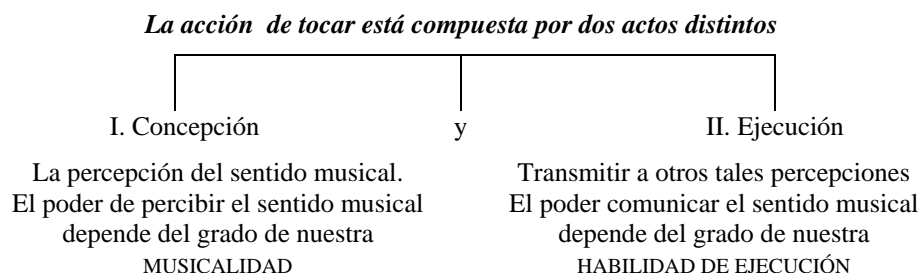
Es así como se suscitaron diversas tendencias en los tratados técnicos, por un lado, el academicismo del siglo anterior (basado en el mecanismo, repetición e imitación) y por otro, el categórico cientificismo (que defendía el conocimiento, análisis y conciencia) que se alejaba cada vez más de la práctica interpretativa. Estos dos extremos fueron frecuentemente enfrentados, siendo pocas las obras que intentaron fusionar el estudio teórico de la técnica con la realidad de la práctica de la ejecución. No obstante, sin aquellas obras profundamente analíticas y descriptivas, el estudio de la técnica no habría sido lo mismo. Es por eso que en estas páginas pretendemos exponer, dada su relevancia histórica e influencia que posteriormente ejercieron en el estudio de la técnica, las significativas características de algunos de los principales textos didácticos de estos años, como son los tratados de Matthay, Breithaupt y Ortmann así como la original obra de la francesa Blanche Selva, con la finalidad de obtener más elementos que nos permitan enriquecer el posterior análisis de la obra de Alberto Jonás y sus estudios técnicos originales.

2.1.1. Tobias Matthay (1858-1945)

El reconocido pianista, compositor, y profesor inglés Tobias August Matthay, fue uno de los más productivos teóricos de su época, dejando un gran legado en sus numerosas obras escritas. Entre ellas encontramos: *The Act of Touch in all its Diversity* publicada en 1903, *Relaxation Studies* publicada 1908, *Musical Interpretation* en 1924, *The Act of Musical Concentration* en 1934, *On Memorizing and Playing from Memory* en 1926, *On Colouring as Distinct from Tone-inflection* en 1937, y *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique* 1932, todas ellas publicadas en Londres. Podemos decir que Matthay parte de las observaciones de teóricos anteriores como Kullak, sobre la clasificación de los ataques de brazo, mano y dedo, concediendo una primordial necesidad del uso del peso, para lo cual se enfocó ampliamente en la flexibilidad y relajación del aparato muscular. Es interesante mencionar además la definición de Matthay sobre la acción pianística que distingue entre dos conceptos fundamentales: la *concepción* o percepción del sentido musical y la *ejecución*, que explica como el hecho de transmitir tales percepciones a los demás. La *concepción*, dice Matthay, depende del grado de nuestra musicalidad, la cual es afectada por un factor emotivo y un factor intelectual que nos permiten captar las emociones comprendidas en la música y entender además su forma y estructura. Por el otro lado, la *ejecución* depende del grado de habilidad que se tenga para comunicar aquello que se percibe, conjugándose para ello el *lado artístico* de la ejecución, que comprende el conocimiento de las posibilidades y efectos del instrumento por medio de los cuales se traduce el sentido musical, con *el arte de producir el sonido* en cuanto a su calidad y cantidad, involucrando en ello el conocimiento de la respuesta del instrumento y la habilidad muscular para satisfacer tales exigencias².

² Tobias Matthay: *L'arte del tocco nel suonare il Pianoforte*. Fratelli Bocca, Milán-Roma, 1911, p. 54.

Fig. 6 Tobias Matthay: L'Arte del Tocco nel suonare il Pianoforte. Fratelli Bocca, Milán-Roma, 1911, p. 54 [texto original en italiano].



Basado en este concepto, Matthay construye sus teorías, concentrándose, en el caso de su obra *The Act of Touch*, en el aspecto de la producción del sonido. Entre los principales aspectos técnicos utilizados por Matthay enumeramos los siguientes:

1. Matthay distingue dos conceptos que se involucran en el toque que son: el *reposo* y la *energía añadida* del aparato muscular. El *reposo* es el estado en que se mantiene el brazo mientras la mano descansa en el teclado después de haber percutido la tecla siendo un estado continuo en la ejecución. Mientras que por el contrario, el concepto de *energía añadida*, se concibe como una acción breve en la que se involucra un esfuerzo muscular instantáneo (como en el caso de un *staccatissimo*) terminando rápidamente después de percutir la tecla³:

“Con excepción del *ppp* Tenuto o Legato, el acto del toque es por consiguiente un proceso doble: Consta de dos acciones: a) del reposo y b) de la energía comunicada al teclado para moverlo.

La acción del reposo (que es continua durante cada frase) puede llegar tanto a) a la superficie del teclado, como b) a su nivel más bajo, o fondo. Esta ligera diferencia en el peso del reposo constituye la diferencia de base entre el Staccato y el Tenuto. La primera (o más ligera) forma de reposo, no determina el descender el teclado. La segunda forma (más pesada) lo descende: siendo

³ *Ibíd.*, p. 122.

ligeramente más pesado que la primera, es apenas suficiente para romper su estado de equilibrio, moviéndolo hacia abajo. Las dos formas de reposo sirven para decirnos donde están las teclas y hacer sentir su resistencia (...) La energía –trasmitida, proporcionada- (energía aplicada momentáneamente a la tecla durante su descenso) es requerida en todos los toques (excepto en el *ppp* Tenuto o Legato) si se desea obtener la calidad necesaria y cantidad de sonido. Esta energía transmitida tiene que dejar de existir al mismo momento en que inicia la emisión del sonido, tanto en el Legato como en el Staccato”⁴.

2. Clasificación de tres tipos de ataque: dedo, mano y de brazo. Afirmando una combinación entre ellos para obtener el toque deseado, involucrando lógicamente el peso del brazo y la energía o esfuerzo añadido, afectando la calidad del sonido.

3. Distinción de dos tipos de movimientos de dedo diferentes⁵:

- dedo extendido o plano, que aumenta la superficie de la yema que tiene contacto con la tecla, favoreciendo el control del peso del brazo muy conveniente en pasajes *cantabiles* en los que se traspasa el peso de un dedo a otro.

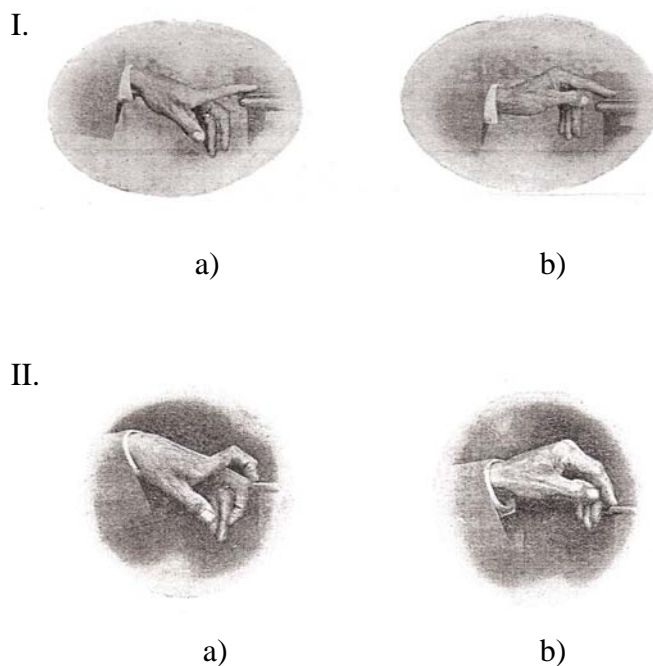
- dedo curvo, de manera que la última falange puede moverse verticalmente; en este caso existe una menor superficie de contacto con la tecla, obteniendo un sonido más brillante.

En sus *Relaxation Studies*, Matthay ilustra un ejercicio fuera del teclado para estos dos tipos de movimiento de dedo, en el que podemos percibir cuales articulaciones intervienen en cada uno. Este ejercicio implica el movimiento del nudillo hacia arriba y hacia abajo involucrando el uso de la primera y segunda falange en el caso del dedo curvo.

⁴ Ibíd., [texto original en italiano].

⁵ Ibíd., p. 128.

Fig. 7 Tobias Matthay: *Relaxation Studies*. Bosworth, Londres, 1908, pp. 73-74.



4. Movimiento de rotación del antebrazo. Matthay fue de los primeros teóricos en destacar este importante movimiento, incluso él mismo señala que otros autores alemanes, como Steinhausen y Breithaupt, que publicaron sus textos después que se publicara su *The Act of Touch*, no fueron lo suficientemente claros en sus explicaciones sobre este punto⁶. Es por eso que Matthay amplía los detalles sobre la rotación señalando que el movimiento rotatorio depende directamente de la acción del dedo y de la mano aunada al la liberación del peso del brazo. Es así como puede realizarse con el peso libre del brazo o con la energía añadida al igual que los otros movimientos mencionados⁷. Además, relaciona los movimientos rotatorios con los movimientos de muñeca, tanto verticales como laterales. Tal importancia le es

⁶ *Ibíd.*, p. 129.

⁷ *Ibíd.*, p. 129-135.

conferida al movimiento rotatorio que Matthay afirma que no puede existir una buena técnica sin el cuidado constante de esta acción rotatoria⁸.

5. Vibración del brazo. Este movimiento requiere el uso del peso de todo el brazo unido a la actividad del dedo y la mano, los cuales sostienen dicho peso, principalmente en pasajes rápidos.

6. Diversidad de ataques. Matthay establece tres *especies*⁹ principales de ataque que son:

- 1ª especie, que involucra sólo la acción digital mientras la mano y el brazo se encuentran en reposo.
- 2ª especie, involucra la acción del dedo y la mano, manteniendo el brazo en reposo.
- 3ª especie, que acciona las tres partes unidas, dedo, mano y peso del brazo.

Estas tres especies son combinadas con el toque *staccato* y *legato*, resultando 42 tipos diferentes de ataques que, a su vez, pueden ser realizados con movimiento de dedo curvo o plano. Esta matemática y prolongada combinación que hace Matthay en *The Act of Touch* es afectada además por la rotación, lo que parece resultar en un interminable listado de posibilidades de ataques. Sin embargo, lo que pretendía era obtener un amplio abanico de posibilidades para que el pianista fuera capaz de lograr una interesante diversidad tímbrica en su ejecución:

“Matthay define al pianista ya maduro con el término *colourist*, porque es la capacidad de dar «color» a la interpretación lo que caracteriza a una técnica de calidad”¹⁰.

⁸ Ibíd., p. 130.

⁹ Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 644.

¹⁰ Ibíd., p. 648.

Matthay se mantuvo a favor del control consciente de los movimientos que descienden la tecla y producen el sonido, de ahí que descarte aquellos movimientos pasivos como la caída libre. Rechazó además el levantamiento del dedo, debido a la tensión muscular que generaba y que por lo tanto resultaba en un menor control de la sonoridad. Lo mismo ocurría en relación con la presión o empuje sobre la tecla tan común en las ejecuciones de Liszt o Rubinstein.

Los textos de Tobias Matthay se perfilan de una manera bastante teórica, con un evidente interés de esquematizar cada elemento de la técnica, dejando de lado el aspecto práctico de la ejecución, aunque muy probablemente en su personal actividad como pedagogo fue más allá de esta teoría. No obstante, sus obras determinan una valiosa aportación a la literatura pedagógica del piano.

2.1.2. Rudolf Breithaupt (1873-1945)

El pianista y pedagogo alemán Rudolf Breithaupt publica en 1904 *Die natürliche Klaviertechnik* por la editorial Kahnt Nachfolger en Leipzig, obra que fue considerada por muchos años como el texto de referencia en el estudio y pedagogía de la moderna técnica del piano. La técnica natural por la que abogaba Breithaupt consideraba como principio fundamental el uso del peso. Al igual que Matthay, Breithaupt se centra en el aspecto teórico de la técnica, analizando los elementos que intervienen y afectan la ejecución, apartándose del elemento interpretativo, aunque sus reflexiones se mantuvieron más cercanas a lo que estaba sucediendo en la práctica de la ejecución. Además del principio del uso del peso, apoya su teoría en la estructura formal de las obras, otra ley natural que obedece a la forma según sus partes débiles o fuertes del compás y a las funciones armónicas, buscando los gestos que se ajusten a estas necesidades favoreciendo la relación entre el pianista y la obra musical.

El texto de Breithaupt gozó de gran fama y prestigio, realizándose varias ediciones y revisiones publicadas en Leipzig. La segunda edición se realizó en 1905, la tercera edición en 1912 en la que se revisó y amplió la obra, quedando finalmente como cuarta y última edición la de 1921. Las investigaciones de este autor derivan de las teorías de un médico que, no siendo pianista, intentó acercarse de una manera más científica a la ejecución pianística, nos referimos a Friedrich Adolf Steinhausen y su obra *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* [*De los errores fisiológicos y la transformación de la técnica pianística*], publicada por Breitkopf & Härtel en Leipzig en el año 1905, con el simple objetivo de estudiar y analizar los elementos que intervienen en la ejecución. A partir de estos análisis, Breithaupt considera además a Liszt y Rubinstein como ejemplos de la utilización del peso y la relajación, reflexionando en esa flexibilidad del brazo como parte fundamental en la moderna técnica pianística.

Es por eso que la teoría de Breithaupt explica el peso usando la ecuación $P = m \times a$, en donde ejemplifica que el peso es igual a la masa multiplicada por la aceleración¹¹.

“La mano, el antebrazo y el brazo en su totalidad representan tres masas profundamente distintas, capaces de producir grados de energía muy diferenciados incluso cayendo de la misma altura. A esto debe añadirse la posibilidad de jugar con la distancia entre la mano y el teclado, o con la elasticidad de la muñeca en el momento del impacto, así como la facultad de liberar sólo parcialmente el peso del brazo: un vasto abanico de posibilidades que permiten prescindir de la actividad muscular”¹².

Breithaupt defendía el peso como factor esencial frente al recurso de la actividad muscular, considerando la utilización del aparato muscular en combinación con el peso. Analizó la rotación y vibración del brazo, y describió con detalle los movimientos activos y pasivos como eje de su teoría. Los movimientos “hacia arriba” y “hacia abajo” descritos por Breithaupt nos recuerdan inevitablemente la ejecución lisztiana que se apoyaba igualmente en los gestos a favor de los tiempos fuertes o débiles del compás, situación que aunque no siempre es posible realizar es importante considerar para mejorar la relación entre el movimiento utilizado y el sentido musical. Cabe resaltar además, las consideraciones sobre los movimientos circulares. Estos movimientos en los que se pretende utilizar el mismo peso del brazo o antebrazo para dar continuidad a un pasaje de varias notas. En lugar de realizar una acción independiente para cada una de las notas, se realizará un solo gesto para ese pasaje aprovechando el peso a través del movimiento de rotación del antebrazo.

Este pedagogo alemán, supo valorar en su teoría los elementos que integraban la técnica moderna, acogiendo los términos como peso, presión, rotación, vibración, como parte de sus reflexiones que apuntaban a mejorar la calidad del sonido gracias a

¹¹ *Ibíd.*, p. 667.

¹² *Ibíd.*

la intervención de mayor masa muscular producida por la liberación del peso del brazo o de la presión del aparato muscular. Esta teoría se apega a las ejecuciones de Liszt y Rubinstein quienes se caracterizaban por un gran sonido, resultado del conocimiento y amplia utilización de los recursos técnicos como el peso y los grandes gestos. Importantes pianistas de la época coincidieron con las teorías de Breithaupt, avalándolas como lo hizo Ferruccio Busoni, debido a que el pedagogo alemán se mantuvo apegado a la realidad de la práctica concertística. Artistas como Godowsky o Schnabel colaboraron en la práctica de sus reflexiones siendo partícipes de ellas. Se puede considerar a Breithaupt como el teórico que elevó su propuesta hacia el nivel de la moderna pedagogía del piano, tratando de acercar la teoría de la técnica a la práctica interpretativa¹³.

¹³ Véase *La técnica «natural» de Breithaupt* en Luca Chiantore: *op. cit.*, pp. 661-684.

2.1.3. Otto Ortmann

El estadounidense Otto Rudolph Ortmann publicó en Londres su obra *The Physiological Mechanics of Piano Technique* en el año 1929 por la editorial Kegan, Trench, Trubner & Co., reimpreso por Dutton & Co. en Estados Unidos en 1962. Ortmann se dedicó al estudio estrictamente teórico de la técnica, realizando para ello numerosos experimentos científicos con equipo diseñado para medir exactamente lo que sucedía en cada situación de la técnica pianística. Sus investigaciones incluyen complejas descripciones anatómicas y sobre el mecanismo, el uso de los dedos, manos, muñecas, antebrazo y brazo con un análisis detallado sobre su actividad. En este texto, Ortmann analiza tanto los elementos anatómicos del ejecutante, como los movimientos que intervienen en la ejecución, elaborando su propia teoría técnica que reúne los siguientes aspectos:

1. Movimientos activos y pasivos. Ortmann explica los movimientos activos como aquellos que resultan conscientemente a través de la tensión muscular, generados a partir de un impulso nervioso. Mientras que los movimientos pasivos son aquellos que prescinden de cualquier acción que involucre actividad muscular. La propuesta consiste en la combinación adecuada de la actividad y pasividad para coordinar adecuadamente la velocidad, fuerza y amplitud de los movimientos¹⁴. Por eso sostiene la idea de que no es posible relacionar la máxima relajación con el uso del peso, destacando la necesidad de utilizar proporcionalmente la contracción y la relajación, incluso en el traspaso del peso de un dedo a otro.

2. Rotación. Es considerada por Ortmann como un movimiento que involucraba actividad muscular, al igual que cualquier movimiento del brazo, pero no detalla precisamente la diferencia entre la rotación de antebrazo y de brazo.

¹⁴ Ibid., p. 697.

3. Caída libre. Sin rechazarla por completo, Ortmann le confiere valor únicamente como recurso pedagógico, argumentando el hecho de que no es un movimiento conscientemente controlable por lo que no se le considera un elemento significativo dentro de la técnica. Sin embargo, acepta la *caída modificada*¹⁵ o controlada en la que el brazo con el hombro detienen la fuerza de la gravedad, además de considerar el *golpe forzado hacia abajo*¹⁶ en el cual la velocidad se acelera gracias a la intervención del aparato muscular.

4. Diversidad de ataques. Al igual que Matthay, se dividen en ataques de brazo, mano y dedo, destacando el ligado de brazo, el *staccato* de brazo, *staccato* de mano y *staccato* de dedo, y distinguiendo, al igual que Matthay, el movimiento de dedo plano y dedo curvo.

A pesar de los exhaustivos experimentos realizados, Ortmann no asintió el hecho de que en el piano pudiera ofrecer una variedad tímbrica, afirmando que la pulsación puede modificar la intensidad sin afectar los armónicos producidos. A diferencia de Matthay, quien consideraba completamente modificable el factor tímbrico, Ortmann excluye las propuestas que, justamente en esos años se experimentan y se comprueban, sobre los elementos mecánicos del instrumento que intervienen en la producción de armónicos y subarmónicos modificando el timbre¹⁷. Aunque se trata de una de las obras más interesantes sobre el estudio de la técnica, es evidente que este teórico estuvo apegado a un estricto método científico, tratando de explicar cada movimiento y gesto con medidas y detalles lo más exactos posibles, descartando en sus reflexiones cualquier ejemplo musical, y apartándose de la práctica interpretativa. Sin embargo, sus investigaciones contribuyeron a un análisis profundo de los elementos técnicos, que en esa época demandaban cada vez mayor atención.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 699.

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ Para ampliar información sobre la teoría de Ortmann, véase *La ciencia de los mecanismos pianísticos* en Luca Chiantore: *op. cit.*, p. 692-701.

2.1.4. Blanche Selva

Blanche Selva fue una de las pianistas francesas más originales de la época, famosa por sus interpretaciones que se caracterizaban por un especial manejo del timbre. El texto que publicó Rouart, Lerolle et C.^{ie} en París entre los años 1916 y 1925 con el título *L'Enseignement musical de la Technique du Piano*, representa una de las novedosas propuestas que gozaron de gran popularidad en aquellos años. A diferencia de las obras científicas que hemos mencionado anteriormente, Selva pretende proporcionar elementos que permitan la comprensión de la técnica para su enseñanza, siendo lo suficientemente explícita tanto para el maestro como para el alumno. Esta es una monumental obra que incluye cinco volúmenes adjuntando un libro preparatorio que consta de dos volúmenes más, en la que abundan las explicaciones escritas con ejemplos gráficos en los que expone su preferencia por el uso del peso del brazo, detallando los movimientos que intervienen en la ejecución. Aunque las novedades que se encuentran en este texto son de carácter pedagógico, revelan una especial teoría estética sobre la interpretación relacionando el ritmo y el timbre con los gestos y los elementos técnicos. Luca Chiantore en su *Historia de la Técnica Pianística* distingue tres de estos nuevos elementos que Selva introduce en su obra y que la convierten en una de las más interesantes obras dedicadas a la pedagogía del piano:

1. Selva considera de importancia los ejercicios de simulación y ejercicios para la coordinación muscular realizados fuera del teclado. La práctica de estos ejercicios favorecía la asimilación de los mecanismos sin la ayuda del piano gracias a la intervención del razonamiento mental concentrado en el movimiento específico. Esto fue utilizado incluso por pedagogos que no se acercaban a la teoría de Selva, y se convirtió en uno de los elementos más recurridos en la práctica pedagógica posterior.
2. La clasificación de tres diferentes sonoridades del piano que corresponden a tres maneras diferentes de atacar la tecla: *jeu appuyé*, *jeu éclatant* y *jeu léger ou*

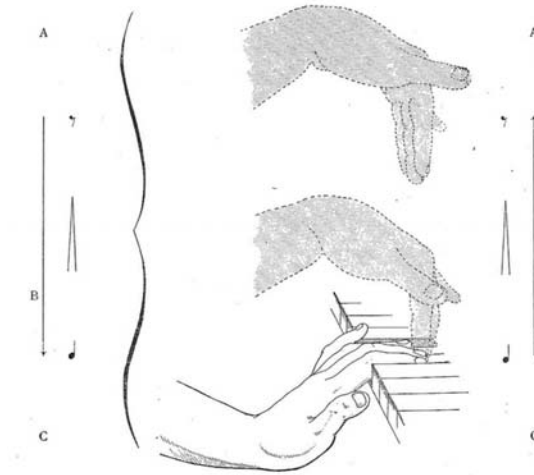
*indifferent*¹⁸. La primera, traducida por Chiantore como *ejecución apoyada* (*jeu appuyé*), se realiza con la intervención del peso del brazo donde la mano reposa en el teclado sosteniendo el propio peso liberado utilizando la caída libre. El resultado es una sonoridad intensa y amplia ya que el movimiento empleado pone la cuerda en vibración de una manera suave pero profunda, considerando en este tipo de ataque la relación entre el acento musical y el gesto físico. En la segunda, traducida por Chiantore como *ejecución explosiva* (*jeu éclatant*), se propone un ataque realizado por un impulso sobre la tecla lo que genera una sonoridad brillante a través de un gesto rápido que involucra una actividad muscular. Por último, el *jeu léger* o *indifferent* (*ejecución indiferente*, como lo define Chiantore), responde a una combinación de ataques diversos como el movimiento del dedo para un *staccato* de dedo, el movimiento vertical de la mano articulado desde la muñeca para un *staccato* de muñeca, o el movimiento del antebrazo articulado desde el codo, todo esto para obtener una sonoridad ligera, definición que responde sobre todo al carácter del sonido y no a un uso específico de recursos mecánicos, los cuales, indistintamente utilizados, absorben gran parte del peso del brazo.

3. La relación directa entre los movimientos del brazo y el fraseo. Blanche Selva recurre al concepto de *neuma*, desarrollando un análisis del lenguaje musical basado en los acentos rítmicos, de los que depende el tipo de gesto físico utilizado, de ahí que se afirme que toda expresividad musical depende de la concordancia del gesto físico con el gesto musical¹⁹. Esto es ejemplificado en la siguiente figura donde podemos ver el gesto anticipado a la nota que se ejecuta.

¹⁸ Blanche Selva: *L'enseignement musical de la technique du piano*. Vol. I, Rouart, Lerolle et Cie., París, 1916, p. 21.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 43.

Fig. 8 *Blanche Selva: L'enseignement musical de la technique du piano. Vol. I, Rouart, Lerolle et Cie., París, 1916, p. 49.*



En el caso de figuraciones melódicas de más notas se sigue el mismo principio de encontrar el punto donde se apoya rítmicamente el sentido musical y el movimiento físico del ejecutante directamente relacionado con la intensidad y por lo tanto, la gradación del peso. Es en este aspecto, en el cual Selva profundizó y dedicó numerosas páginas de su obra al detalle de la explicación del neuma en sus diferentes formas.

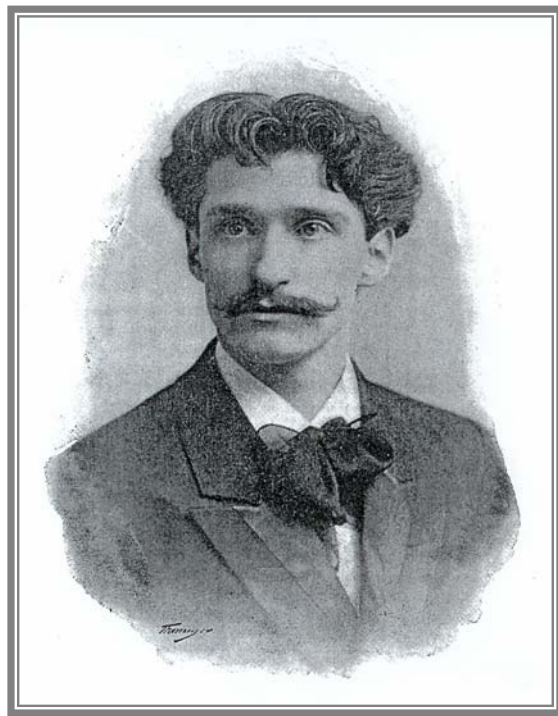
Evidentemente, el interés que se refleja en las páginas de la obra de Selva es encontrar el máximo aprovechamiento de los recursos sonoros del piano a través de la utilización y combinación de los mecanismos que dispone el ejecutante, para lo cual analiza minuciosamente los movimientos y el efecto sonoro que producen. A pesar de que la terminología utilizada para clasificar las sonoridades del piano es pedagógicamente confusa y poco apegada a la realidad científica que predominaba en la época y a la intención analítica que pretendía en sus líneas, el estudio del timbre y los mecanismos que los generan además del interés pedagógico por su detallada explicación, es lo que hace especialmente novedosa e interesante esta propuesta.

CAPÍTULO II

*Escuela Magistral
de la Virtuosity Pianística Moderna
de Alberto Jonás*

3. La figura de Alberto Jonás en el ámbito musical

3.1. Biografía



Alberto Jonás, en *Ilustración Musical Hispano-Americana*,
Núm. 152, 1894.

Alberto Jonás, pianista, pedagogo y compositor de origen alemán, nace el 8 de junio de 1868 en Madrid, ciudad donde inicia sus estudios musicales en el Conservatorio. Aunque algunas de sus biografías mencionan que estudió con los profesores Olave y Mendizábal¹ en dicho centro, los documentos del archivo histórico del Real Conservatorio Superior de Madrid muestran que estuvo matriculado sólo en la clase de solfeo del Prof. Pinilla del año 1878 a 1880 con el número de matrícula 6699 de la entonces Escuela de Música y Declamación, obteniendo calificaciones sobresalientes.

¹ *The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians*. Macmillan, Londres, 1938, p. 908.
Oscar Thompson: *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. 5ª ed., revisada y ampliada por Nicolas Slonimsky, Dodd, Mead & Company, Nueva York, 1949, p. 1320.

No se encontró documento que certifique el hecho de que Jonás haya estudiado piano con Manuel Mendizábal o con otro maestro, habiendo analizado además las listas de las demás clases de instrumento, listas de alumnos, encontrando solamente constancia de la inscripción de Jonás en la clase de solfeo:

Escuela Nacional de Música y Declamación.

Libro de pagos de derechos de matrícula. Curso 1878-1879²:

Domicilio	Apellidos	Nombres	Número de matrícula	Años de estudio y clases a que concurren
Preciados 1, tienda	Jonás y Sachse ³	Alberto	6699	1º Solfeo Sr. Pinilla

Escuela Nacional de Música y Declamación.

Libro de pagos de derechos de matrícula. Curso 1879-1880⁴:

Domicilio	Apellidos	Nombres	Número de matrícula	Años de estudio y clases a que concurren
Puerta del Sol 1º, int.º	Jonás y Sachse	Alberto	6699	2º Solfeo Sr. Pinilla

A la edad de doce años, Alberto Jonás había tocado ante el rey Alfonso XII y había escrito algunas pequeñas composiciones de valor⁵. En 1880, hace su primera aparición pública en Bruselas, y a partir de entonces realiza presentaciones en Francia, Alemania e Inglaterra. De 1886 a 1890 estudia en Bruselas con Arthur de Greef y composición con F. A. Gevaert en el Conservatorio Real de Música. En 1888 gana el primer premio en piano, en 1889 el primer premio en armonía escrita y en

² Libro de pagos de derechos de matrículas de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Microfilm, rollo 34, mayo de 1879, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

³ En el documento original aparece el segundo apellido de Alberto Jonás en letra manuscrita difícilmente legible, por lo que hemos analizado y comparado la caligrafía llegando a la conclusión de que lo que se escribe es Sachse.

⁴ Libro de pagos de derechos de matrículas de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Microfilm, rollo 34, mayo de 1880, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

⁵ Henry C. Lahee: *Famous Pianists of today and yesterday*. Page & Company, Boston, 1900, p. 258.

1890 el primer premio en armonía práctica en este conservatorio, según consta en los Anuarios del Conservatorio Real de Música de Bruselas, fechas en las cuales F.A. Gevaert dirigía la institución:

“PREMIERS PRIX

REMPORTÉS AUX CONCOURS DE 1888.

CONCOURS PUBLICS

Piano (hommes).- Membres du jury: M. le Directeur, président; MM. Ghymers Heynderickx, Lavainne, M. Lazare.- Professeur: M.A. De Greef.- Programme: 1^o Exécution du morceau de concours imposé: Ire partie d concerto en *sol mineur*, Moscheles; 2e execution (de mémoire) d'un prelude et d'une fugue du *clavecin bien tempéré*, choisis par le jury dans un repertoire de quatre numéros au moins, indiqués par le cocurrent; 3^o exécution d'un morceau au choix du concurrent.

M. Alberto Jonás, de Madrid, 20 ans; morceau au choix: Caprice sur des airs de ballet d'*Alceste* de Gluck, Saint-Saëns.- 4 concurrents”⁶.

“PREMIERS PRIX

REMPORTÉS AUX CONCOURS DE 1889.

HARMONIE ÉCRITE.- Membres du jury: M. le Directeur, président; MM. Miry, A. Samuel.- Chargé du cours; M.G. Huberti.- Programme: 1^o harmoniser une basse; 2^o mettre un accompagnement an accords plaques sur une mélodie; 3^o donner un exemple de l'emploi d'un accord déterminé.

M. Edmond Pallemarts, de Malines, 21 ans, *avec distinction*; M. Maximilien Blieck, de Wervicq, 19 ans, *avec distinction*; M. Joseph Smets, de Montaigu, 20 ans, *avec distinction*;

M. Alberto Jonas, de Madrid, 21 ans; M^{lle} Anna Docquier, de Saint-Gilles, 20 ans.- 13 concurrents”⁷.

⁶ *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Treisième année 1889. C. Moquardt, Falk, Éditeur, Bruselas, p. 92 [Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid].

⁷ *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Librairie Scientifique E. Ramlot, Bruselas, 1890, p. 87 [Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid].

“PREMIERS PRIX

REMPORTÉS AUX CONCOURS DE 1890.

HARMONIE PRATIQUE.- Membres du jury: M. le Directeur, président; MM. L.

Dubois, G. Huberti, J. Dupont, Ad. Samuel.- Professeur: M. Ed. Samuel.-

Programme: 1º Réalisation au clavier de chorals de J.S. Bach, avec basse chiffrée et non chiffrée; 2º harmonisation de chorals á 4 voix, la mélodie seule étant donnée; 3º accompagnement d’après la basse chiffrée; 4º lecture et réduction au clavier de fragments de partitions d’orchestre de maîtres classiques.

Mlle Rachel Hoffman (...), Mlle Anna Doquier de Saint Pilles (...); Rodolphe Deneufbourg, de Binche (...); M. Alberto Jonas, de Madrid, 22 ans.- 6 concurrents”⁸.

En 1890, Jonás se traslada a San Petersburgo, donde estudia piano con Anton Rubinstein por un período de tres meses⁹ en el Conservatorio de San Petersburgo.

J. Ricart Matas señala en su *Diccionario Biográfico de la Música*¹⁰, que Jonás estudia también con Paderewsky aunque sobre esto no hay más fechas exactas ni otro documento que lo confirme.

En 1891 aparece en concierto como solista con la Orquesta Filarmónica de Berlín, realizando posteriormente una extensa gira de conciertos, teniendo en su haber más de 2000 ejecuciones¹¹ en los principales países de Europa, México y Estados Unidos. En 1893 viaja a América, abriéndose para Alberto Jonás un importante camino profesional. Sobre las primeras actuaciones públicas en Nueva York, la *Ilustración Musical Hispano-Americana* comenta de la siguiente manera:

⁸ Ibíd., 1891, p. 90.

⁹ Henry C. Lahee: *op. cit.*, p. 258.

¹⁰ J. Ricart Matas: *Diccionario Biográfico de la Música*, Iberia, Barcelona, 1956, p. 524.

¹¹ Oscar Thompson: *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, 5ª ed. revisada por Nicolas Slonimsky, Dodd Mead & Company, Nueva York, 1949, p. 987.

“- Los periódicos de Nueva York tributan grandes aplausos al pianista español D. Alberto Jonás, que ha merecido, según leemos, los elogios de los pontífices más terribles de la crítica musical, entre otros los de la *Tribuna* y del *World*. Dice el crítico del primero de estos dos periódicos: «Artista de exquisita sensibilidad, de sentimiento musical romántico que compenetra todo lo que toca.... . [sic] En la Fantasía de Schumann alcanzó una intensidad apasionada.» Y el segundo: «Tal vez nadie le conocía antes de empezar el concierto; mas antes de que éste terminara, todos sabían que era un artista completo, de hechizo extraordinario, de gran inteligencia y fuerza técnica. Por su delicadeza recuerda mucho á [sic] Paderewsky....[sic] señalándose en un programa variadísimo, difícil y muy bien escogido por los atributos que distinguen á [sic] un gran pianista.»

El *Evening Bulletin* abunda en estas ideas, elogia el refinamiento de estilo del Sr. Jonás y dice que recuerda, por sus brillantes cualidades, «á [sic] Paderewsky, conservando con todo una individualidad sorprendente.» El *Recorder* dice que domina por completo el instrumento, encomía [sic] su pulsación musical, afirma que su éxito ha sido instantáneo y hace notar que se presentó sin previos anuncios de amigo. El *Sun*, tratando de la segunda [sic] *recital*, escribe que el artista acrecentó la buena impresión que antes había producido, y elogia su «temperamento sensitivo y poético», á [sic] la vez que «su considerable facilidad de ejecución.» El *Musical Courier* dice que el Sr. Jonás sorprendió por «su destreza técnica y su estilo poético,» agregando que «es una verdadera adquisición en el mundo de los pianistas.» No copiamos lo que dicen el *Independent*, *Evening Post*, *Times* y otros colegas, porque basta lo expuesto para probar la universalidad de loas que ha merecido el artista madrileño Sr. Jonás”¹².

Por ser pocos los datos que existen sobre la vida de este personaje, se reproduce a continuación íntegramente el artículo publicado por la *Ilustración Musical Hispano-Americana* del mes de mayo de 1894, en el cual se encuentra constancia sobre su estancia en México, además de pequeños detalles de su llegada a la ciudad de Nueva

¹² Felipe Pedrell [Director de la publicación]: *Ilustración Musical Hispano-Americana*, año VII, núm. 147, Barcelona, febrero 28, 1894, pp. 30-31.

York y las muy favorables críticas que hicieron los periódicos neoyorquinos de las presentaciones públicas de Alberto Jonás:

“La fuerza irresistible del mérito se impone en todas partes. El público de Nueva York lo demostró no ha mucho. A pesar de haber oído los newyorquinos [sic] á [sic] todos los primeros pianistas de Europa, apareció de repente un tal Alberto Jonás, sin empresario que reclamase su mérito é [sic] hiciese el reclamo en los periódicos, y los newyorquinos [sic] reconociendo su gran valía, le dieron enseguida carta de ciudadanía artística. ¿Quién era Alberto Jonás? ¿De dónde venía? Sólo unos pocos estaban en el secreto. Los alemanes establecidos en Nueva York pudieron recordar, tal vez, que los periódicos de Berlín y de otros puntos de Alemania habían reseñado las ovaciones hechas á [sic] un pianista de este nombre. Fermín Toledo, honra de la colonia española de Nueva York, descubrió esa estrella de primera magnitud en un viaje que hizo el año pasado á [sic] México. Al regreso de aquel viaje nos escribía: «He tenido el gusto de conocer y oír en México á [sic] un pianista español de primera fuerza, cuyo nombre dentro de poco tendrá fama universal. Se llama Alberto Jonás y sobre ser un gran artista es un muchacho modestísimo y un perfecto caballero.»

Jonás encontró dos amigos al llegar a Nueva York. El uno era Fermín Toledo y el otro... el piano Steinway. Esos dos amigos fueron sus grandes auxiliares. «En cuanto se presentó en la casa de Steinway, el gerente, Mr. Tretbar –dice un testigo presencial del hecho– que se entera de cuanto acontece en el mundo musical, supo quien [sic] era Jonás por sus triunfos de Alemania y de México, y desde luego puso á [sic] su disposición el mejor piano de la fábrica, reservándolo exclusivamente para su uso aquí y donde quiera que vaya.»

«Estrenóse Jonás en el lujoso *Music Hall* con la orquesta de Damrosch, y tuvo el aplomo de darse á [sic] conocer por primera vez en el concierto de Paderewsky, pieza erizada de dificultades que nadie se había atrevido á [sic] tocar fuera del autor mismo. Los críticos debieron acudir á [sic] ese estreno con la pluma enristrada, dispuestos á [sic] matar á [sic] picotazos al desconocido debutante que mostraba tamaña audacia. Y con la misma pluma salieron de allí para escribir elogios! Y en coro exclamaron que eran sorprendentes su «destreza técnica», «su estilo poético», «su delicada

pulsación», «su vigor y colorido», y lo proclamaron «como una valiosa adquisición en el mundo del arte.»

Pero ese concierto de Paderewsky, aunque difícil no era más que una pieza. Los críticos y el público aficionado querían conocer las aptitudes del pianista novel en otros terrenos, y no tardó Jonás en satisfacer esa curiosidad pues pronto anunció dos *metinées* [sic] musicales, de piano solo, cuyo programa bastaron para abrir el apetito de los aficionados y los ojos y los oídos de los críticos» [sic]

El resultado de esas dos audiciones fué [sic] asombroso. Pero digamos, ahora, que Jonás es español, y es español de corazón, como lo es Sarasate, á [sic] quien se parece en la extremada facilidad con que ejecuta los pasajes más difíciles, sin esfuerzo visible, ni afectadas contorsiones. Allí, en Nueva York, donde el elemento alemán es pujante é [sic] influyente en asuntos musicales pudo Jonás haber sacado partido de la circunstancia de ser hijo de padres alemanes. Pero insistió en que en todos los programas se hiciese constar que es pianista español, madrileño de origen, arrostrando así la prevención que los críticos de aquel país, alemanes casi todos tienen hácia [sic] los artistas de raza latina.

Véase ahora cual [sic] ha sido el juicio que de nuestro compatriota han formado los críticos más competentes de aquella prensa.

Dice el del *Herald*: «El Sr. Jonás tiene muy buena ejecución: frasea con gusto, toca con colorido é [sic] inteligencia y demuestra tener un temperamento artístico, tanto por la interpretación que dio á [sic] la balada de Chopin en sol menor y en el Estudio del mismo en mi mayor —que ejecutó de un modo encantador y con un excelente ligado— como por la ejecución del estudio de Moskovsky, en el cual desplegó mucho sentimiento dramático. También tocó muy delicadamente un grupito de piezas de Grieg.»

El *Sun* dice en su revista del segundo concierto: «El Señor Jonás confirmó y aumentó la impresión favorable que había causado al auditorio en su primer concierto. Es un «virtuoso» que despierta el mayor interés, de temperamento sensible y poético, y donde especialmente hizo gala de esas cualidades fué [sic] en las piezas escogidas de Chopin y Schumann. En las primeras, sobre todo, fué [sic] donde más gustó el Señor Jonás. La *Berceuse* y los *Bailes escoceses* entre las piezas de Chopin, hallaron beneplácito en al auditorio. Las

tres piezas de Schumann las tocó el Señor Jonás con exquisito sentimiento y expresión. Un capricho de Saint-Saëns [sic], sobre bailables del *Alzette* de Glusk [sic], lo ejecutó el artista con asombrosa facilidad, y fué [sic] un pieza que agradó mucho. Había además una sonata en *la* mayor de Scarlatti y un arreglo de *Tristán é* [sic] *Isolda* por Liszt, que fueron tocadas con verdadero conocimiento de su espíritu y con una ejecución esmeradísima.

El crítico del *Times*, después de decir que el numeroso público que ocupaba la sala dió [sic] pruebas con sus entusiastas y frecuentes aplausos del agrado que le causó el concierto, felicita al Señor Jonás por el éxito que obtuvo, pues – dice – «este artista se presentó en Nueva York sin aviso ni anuncio de ninguna clase y de golpe se ha dado ha conocer como pianista de gusto y de refinamiento. Ha conquistado de repente el favor del público, creciéndose á [sic] cada concierto, y si por su juventud no ha llegado á [sic] ser uno de los grandes maestros del teclado, tiene ya muchísimos admiradores » [sic]

El *Musical Courier*, que es naturalmente autoridad en asuntos musicales, dice que el refinado y simpático artista español tocó el programa –que copia– de una manera magistral, sobresaliendo en las piezas de Chopin, y que nada hay que quitar al respecto de su buen estilo y gran ejecución á [sic] los elogios que de él había hecho anteriormente al revisar su estreno.

El *Evening Post* encomia la selección de las piezas del programa, diciendo que muchos pianistas debieran seguir el ejemplo del Señor Jonás, quien saliendo del camino trillado, ha dado á [sic] conocer algunas piezas del repertorio clásico que convendría oír [sic] más á [sic] menudo, especialmente el Estudio en mi mayor de Chopin. En las piezas de Schumann, sobre todo en la Fantasía, opus 17, «mostró el Señor Jonás que respira la atmósfera romántica de ese compositor.»

Por último, «las tres piecitas [sic] del poco *frecuentado* Grieg fueron muy bien recibidas y calurosamente apreciadas, y en el *Gnomenreigen* de Liszt demostró el Señor Jonás que las dificultades técnicas del piano no le imponen, sino que por el contrario él las domina.»

Vamos á [sic] conocer ahora la opinión de los dos críticos más temidos por los artistas, los que se consideran como la primera autoridad en materia de música. Mr. Reginald de Koven , que escribe en el *World*, es compositor y crítico muy discreto, y Mr. Krehbiel, que redacta las revistas musicales del

Tribune, es muy severo en sus juicios y se le mira como el Mentor de la crítica. Uno y otro han tratado con dureza al gran pianista polaco Slivinsky, que se presentó precedido de una gran fama europea, y Mr Koven llega al punto de decir, bajo su firma, que «ese es un artista de cámara y obraría con más prudencia quedándose en su casa que yendo á [sic] tocar en público.»

Hablando del primer recital del Sr. Jonás, dice el crítico del *World*: «Muy pocos tal vez de los que estaban presentes habían oído [sic] hablar del Sr. Jonás antes de empezar su concierto; pero antes de que concluyese pudieron ver que es un artista consumado y un ejecutante de un encanto poco común, de mucha inteligencia y de gran potencia técnica. El Sr. Jonás ha debido tomar por modelo á [sic] Paderewsky, y en punto á [sic] delicadeza, brillantez, refinamiento, magnetismo simpático y sentimiento romántico, su modo de tocar recuerda no poco al de ese maestro del piano.

«Su interpretación de un programa variado, difícil, pero muy bien escogido, que abarcaba desde Bach a Mozkowsy, puso en evidencia sus grandes recursos artísticos y todos los atributos que caracterizan á [sic] un excelente, es más, á [sic] un gran pianista. Verdaderamente, la exhibición que hizo el Sr. Jonás de sus facultades, sin previo aviso ni bombo en los carteles, fué [sic] una sorpresa agradabilísima para los oyentes que le escuchaban embelesados. Toca con recogimiento y con conciencia, y sin afectación, ni exageración, lo cual contrasta de un modo muy favorable con el modo de tocar de ciertos pianistas que se han hecho oír [sic] recientemente.» Y después pasa Mr. Konven revista á [sic] varias de las piezas, para cuya ejecución no tiene más que elogios.

Mr. Krehbil se estiende [sic] en el *Tribune* en juicios igualmente favorables que sentimos no poder reproducir íntegros por las dimensiones que va adquiriendo esta reseña. Entresacaremos, sin embargo, los párrafos más salientes que darán idea del concepto que el eminente crítico ha formado de nuestro compatriota. «El Sr. Jonás es un joven español que se estrenó sin aparato y sin anuncio, hace poco tiempo, en un concierto popular, y que causó á [sic] la sazón una impresión sumamente favorable. Esta se acrecentó marcadamente con su ejecución del programa de la *matinée* [sic] de ayer. Con ella demostró que es un artista de mucho sentimiento dotado de una naturaleza

musical por demás sensitiva y romántica, que compenetra todo lo que toca, comunicándole un hechizo extraordinario.»

Después de revisar el programa, añade: «La interpretación de estas piezas, si bien en cierto modo reconcentrada y hasta retrospectiva, fué [sic] invariablemente poética, y en varias de las piezas de Chopin y en la Fantasía de Schuman [sic] alcanzó una intensidad apasionada. Produce el Sr. Jonás sonos hermosísimos, cuyo efecto sabe realizar con un hábil uso de los pedales. Su técnica es limpia y fácil, pero reservó hasta las últimas piezas del programa, el *Gnomenreigen* y el difícilísimo Estudio de Moszkowski, el dar á [sic] conocer su fácil dominio en ese terreno.»

La ILUSTRACIÓN MUSICAL [sic] honra hoy sus páginas publicando una hermosa composición y el retrato del aplaudido artista español, y con esto da á [sic] conocer á [sic] uno de sus hijos más celebrados y más dignos”¹³.

Las inmejorables críticas recibidas por Jonás en Nueva York, nos dejan pensar que fue un pianista virtuoso, fuera de lo común por su dominio técnico y capacidad interpretativa. En España, evidentemente, se complacieron del triunfo de su compatriota, considerándole como un “hijo digno”, correspondiendo a la insistencia de Alberto Jonás por identificarse en aquel país como artista español, madrileño de origen, pudiendo haber aprovechado sus orígenes alemanes para hacerse favorecer por la crítica que en aquella época era dominada por los alemanes y que, veían con cierto recelo a los artistas de raza latina. Este significativo hecho, traduce el sentimiento de Jonás de ser español, aunque haya vivido poco tiempo en su país. Por esto, la historia de la música española debe volver a acoger entre sus líneas a esta artista que ha pertenecido a España, aunque su proyección profesional haya ido más allá de sus fronteras.

Tras la exitosa entrada en Estados Unidos, Jonás establece su residencia en este país, y se le nombra profesor en la University School of Music en Ann Arbor, Michigan de

¹³ Felipe Pedrell [Director de la publicación]: “Alberto Jonás”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, año VII, núm. 152, Barcelona, mayo 15, 1894, p 67.

1894 a 1898; ocupó además el cargo de Director del Conservatorio de Detroit a partir de 1898 hasta 1904. En 1899, contrae matrimonio con Elsa von Grave¹⁴, hija de la Baronesa von Grave, en la ciudad de Ann Arbor. En 1904, se establece en Berlín donde trabajó como profesor del Klindworth Scharwenka Conservatory de 1906 a 1908, en donde enseñó a alumnos provenientes de diversas partes del mundo. Posteriormente, continuó con su actividad pedagógica de forma privada en esta misma ciudad hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial. Jonás deja Berlín en 1914, y de nuevo se establece en Nueva York, creando una importante reputación como pedagogo, por lo que divide su tiempo como profesor entre las ciudades de Philadelphia, como profesor del Combs College of Music, y Nueva York. Fallece el 9 de noviembre de 1943 en Filadelfia, Estados Unidos.

¹⁴ Lahee, Henry C.: *Famous pianists of to-day and yesterday*. L.C. Page & Company, Boston, 1900, p. 259. Elsa von Grave fue la primera esposa de Alberto Jonás, pero Henrietta Jonás es el nombre que aparece en los registros de renovaciones de derechos de autor, como su viuda y quien ha renovado los derechos de la obra *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. *US Catalog of Copyright Entries (Renewals) Books from 1926*. <http://www.ibiblio.org/ccer/1926a6.htm>. Página consultada el 25 de octubre de 2003.



Alberto Jonás

Alberto Jonás, fotografía publicada en *Master School*,
vol. I, 1922.

3.2. Actividad y producción pedagógica

3.2.1. Alumnos

Como parte de la actividad pedagógica realizada por Alberto Jonás, encontramos conocidos pianistas discípulos de Jonás, a través de cuyas trayectorias podemos conocer algunos datos sobre la personalidad pedagógica de Jonás.

José Arriola (14 dic.1897¹⁵-¿?)

Fue un conocido pianista español establecido en Alemania por mucho tiempo y que su precoz talento le llevó a abrirse nuevos caminos dentro de la educación musical fuera de su país natal a muy temprana edad. En España fue muy conocido como niño prodigio, se sabe que Vincent d'Indy propuso llevarlo a estudiar al Conservatorio de París y que posteriormente estudió en Leipzig con Nikisch y Reckendorf¹⁶. Sin embargo, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* no menciona en su biografía el hecho de que Alberto Jonás fuera su maestro. Esto, lejos de parecer intrascendente, fue para Arriola muy significativo tanto profesional como personalmente según sus propias palabras:

“Cuando cumplí los siete años la fortuna me sonrió al quedar bajo la instrucción de Alberto Jonás, el virtuoso español, quien por muchos años estuvo a la cabeza de una gran escuela de música en América. Nunca podré agradecersele suficiente, pues él me instruyó sin remuneración alguna de mi parte y ni siquiera un padre pudo haber sido tan amable conmigo. Cuando partí de Berlín para mi gira presente, las lágrimas fluyeron en nuestros ojos pues sabía que estaba dejando a mi mejor amigo”¹⁷.

¹⁵ Es el año de 1897 el que aparece como fecha de nacimiento en el artículo *The Story of a Wonder Child Pepito Arriola* incluido en *Great Pianists on Piano Playing*, editado por James Francis Cooke en 1917, mientras que el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* registra el año de 1896.

¹⁶ Emilio Casares Rodicio: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. XIX, SGAE, Madrid, 2002, p. 286.

¹⁷ José Arriola: “The story of a wonder child”, *Great Pianists on Piano Playing*, editado por James Francis Cooke. Th. Pressler, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 44 [texto original en inglés].

No sabemos cuánto tiempo exactamente fue Arriola alumno de Jonás, pero podemos deducir que alrededor de 1904 comienza esta relación, debido a que es el año en que Jonás se establece en Berlín, debiendo terminar antes de que Jonás dejara Berlín en 1914 para trasladarse a Estados Unidos nuevamente. Son interesantes además, los comentarios de Arriola sobre su repertorio pianístico estudiado con Alberto Jonás y algunos detalles pedagógicos que merecen destacarse:

“Mucho de mi repertorio actual fue desarrollado bajo la dirección de Jonás quien ha sido tan, tan preciso.

También tuvo cuidado de que mi entrenamiento fuese lo suficientemente completo y no confinado a esos compositores que más significaban para mí. Como resultado de esto ahora aprecio las obras de todos los compositores para piano. Encuentro a Beethoven muy absorbente. Puse la *Sonata Appassionata* en el lapso de una semana, y fue suficiente para mí. Mi maestro, no obstante, insistía en que la llevara más despacio, perfeccionando cada pequeño detalle”¹⁸.

Arriola es una muestra de la vocación e interés pedagógico que Alberto Jonás desbordó en sus alumnos incluso, en este particular caso, sin recibir ningún pago económico.



Pepito Arriola en *Great Pianists on Piano Playing*, editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Philadelphia, 1917. Nueva edición: Dover, New York, 1999.

¹⁸ Ibid., p. 44-45 [texto original en inglés].

David Earl Moyer (1895 – ¿?)

Fue otro de los niños prodigios que Jonás tuvo bajo su dirección cuando vivía en Berlín. Moyer nace en Filadelfia en 1895, comienza sus estudios a la edad de cinco años y a los ocho años ya había tocado para algunos famosos pianistas, que vivían o visitaban Nueva York, como Hoffman, Carreño y Joseffy. Se le llamó incluso “Paderewsky, Jr.”¹⁹. Moyer estudió y vivió con su primera maestra Mary Halter²⁰, y en una gira de conciertos por Estados Unidos en 1906, David Moyer tocó para Alberto Jonás quien le invitó a estudiar con él en Berlín. Ese año, David Moyer es llevado a Berlín por su maestra Halter, cuando apenas tenía 11 años. Su educación fue subsidiada por la famosa compañía de pianos Ebach, estudiando en el prestigioso Conservatorio de Música Klindworth Scharwenka entre 1906-1908²¹, continuando sus clases posiblemente de manera privada.

A continuación mostramos uno de los programas de concierto que se realizaron como parte de las actividades de la clase de piano de Alberto Jonás en el Conservatorio Klindworth Scharwenka, siendo David Moyer (David Berlino) el alumno que cierra el programa con una obra para piano y orquesta de Mendelssohn.

¹⁹ Frederick Moyer: *Of Old and New: A grandfather's tale*. JRI Recordings, Nueva York, 1992 [Nota de páginas interiores del disco, pp. 2-3].

²⁰ Mary Halter cambió su apellido por Berlino en 1906. Apellido que asumió David Moyer y otros dos pequeños adoptados por Halter, formando los tres pequeños un trío llamado “Berlino Trio”, que en 1906 se mantuvo en gira de conciertos durante un año por Estados Unidos. A partir de entonces David Moyer fue conocido como David Berlino. *Ibíd.*, p. 3.

²¹ Según consta en los registros anuales de dicho conservatorio encontrados en el Archivo Musical de Berlín. *Konservatorium der Musik. Klindworth-Scharwenka Open-und Schauspielschule*. Zweig-Anstalt, Berlín, 1906/1907, 1907/1908, p. 15.

“Prüfungs – Vorträge
Des Klasse Alberto Jonás.
Donnerstag, den 13. Juni 1907, nachmittags 6 Uhr.

Programm

1. Ständchen Schubert-Liszt
Miss Therese Wallen
2. Etude in DesLiszt
Herr Alma Holdaway
3. Ballade in gChopin
Miss Eloise Word
4. Capricio brillanteMendelssohn
(Klavier und Orchester) David Berlino”²²

Es así como Moyer estudia con Alberto Jonás entre los años de 1906 y 1911, año en que la compañía Ebach pide a Moyer que su profesor sea alguien que pertenezca a la compañía, ya que Jonás era pianista de la empresa rival Bechstein. Después de cinco años de instrucción, se puede decir que Alberto Jonás fue para David Moyer una pieza fundamental en su formación técnica.

“Jonás me dio una tremenda facilidad técnica. Dijo, "Si has de convertirte en músico cuando crezcas, puedes aprender todas las sensibilidades de la música después, pero ahora debes ser un atleta del teclado". Tuve que aprender a tocar cada escala de arriba a abajo, del interior al exterior y en todas direcciones y a cualquier velocidad”²³.

Sin duda, la influencia de Jonás sobre David Moyer fue contundente al impulsarlo a un estricto trabajo técnico argumentando que era el momento justo para desarrollar las habilidades físicas a su máximo nivel.

²² *Konservatorium der Musik. Klindworth-Scharwenka Open-und Schauspielschule*. Zweig-Anstalt, Berlin, 1906/1907, p. 50 [Programa de concierto de los alumnos de la clase de piano de Alberto Jonás, Archivo Musical de Berlín].

²³ Frederick Moyer: *Of Old and New: A grandfather's tale*. JRI Recordings, Nueva York, 1992 [Nota de páginas interiores del disco, p. 4].

David Moyer a la edad de nueve años.
Portada del disco compacto *Of Old and
New: A grandfather's tale*. JRI
Recordings, New York, 1992.



Indudablemente Berlín era en aquella época el lugar donde se reunían muchos de los grandes pianistas que además, se dedicaban a la enseñanza. También en Alemania había una gran producción nacional de pianos gracias a firmas reconocidas como Bechstein²⁴ de la cual Alberto Jonás era representante. Precisamente por esta razón, la compañía que sustentaba los estudios de Moyer, Ebach, le aconsejó estudiar con uno de sus pianistas: Ernest von Donhányi.

Moyer estudia en 1911 con Dohnányi, y en 1913 con Ferruccio Busoni, ambos colaboradores de la *Escuela Magistral* de Alberto Jonás. La experiencia de estudiar con estos grandes maestros y vivir el ambiente de alto nivel musical que se vivía en el Berlín de aquella época, le permitieron a Moyer iniciar una carrera profesional respaldada por una de las más importantes agencias de conciertos, la agencia Sachs,

²⁴ “Además de los reconocidas marcas líderes –Bechstein, Blüthner, y la sucursal en Hamburgo de Steinway – había varios constructores de pianos de excelencia, como Feurich, Ibach, Gotrian-Steinweg y Lipp, y muchos otros quienes también construían pianos de alta calidad”. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 3, editado por Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, Londres, 1984, pp. 95-96.

que le aseguraba una brillante carrera concertística en Alemania. Desgraciadamente, después de su primer concierto a cargo de esta empresa, en julio de 1914, inició la Primera Guerra Mundial que impidió continuar con los planes establecidos y Moyer tuvo que volver a su casa en Philadelphia.

Después de la guerra, David Moyer se dedicó a la enseñanza del piano, primero como profesor en la Universidad Bucknell en Pennsylvania, y a partir de 1925 en Conservatorio Oberlin en Ohio donde permaneció hasta su retiro en 1960²⁵.

Ellen Balloon (1898-1969)

Hija de padres rusos, Ellen Balloon nace en Montreal en 1898. Esta talentosa pianista demostró a temprana edad excepcionales facultades para el piano, por lo que inició sus estudios en el McGill Conservatory teniendo sólo seis años de edad bajo la instrucción de Clara Lichtenstein. En 1906 estudia piano con el reconocido maestro Rafael Josefy haciendo su primera presentación pública en Nueva York en 1910 tocando con la New York Symphony. Estudió además con Josef Hofmann en Nueva York y Wilhelm Backhaus en Viena. Después de sus estudios en Europa regresa a Nueva York consolidando una importante carrera como pianista. No obstante, Balloon desea seguir perfeccionándose y después de su interesante lista de maestros, decide estudiar con Alberto Jonás siendo su alumna alrededor del año 1921 hasta 1925. Esto evidencia la alta calidad pedagógica de Jonás que es buscado como maestro de pianistas alto nivel, que además, en el caso de Balloon fueron alumnos de importantes profesores de la talla de Hofmann o Josefy.

En 1925 Ellen Balloon aparece nuevamente con la New York Symphony Orchestra realizando conciertos en varias temporadas posteriores. En 1927 inicia una gira de conciertos por Europa, tocando con las más importantes orquestas como la Berlin

²⁵ Frederick Moyer: *Of Old and New: A grandfather's tale*. JRI Recordings, Nueva York, 1992 [Nota de páginas interiores del disco, pp. 7-8].

Philharmonic Orchestra, Viena Philharmonic Orchestra, y la Amsterdam Concertgebouw Orchestra.

Las interpretaciones de Balloon fueron caracterizadas por la seguridad rítmica e interpretativa. Su carrera profesional se dedicó principalmente al concertismo abarcando un amplio repertorio pianístico, con un importante interés en difundir la música de Heitor Villa-Lobos. Aunque por menos tiempo, se dedicó también a la enseñanza²⁶.

Leonard Heaton (1889-1963)

Pianista y pedagogo, nace en Inglaterra en 1889, muere en Winnipeg en 1963. Estudia piano con Leopold Godowsky y Rudolph Ganz. Con Alberto Jonás estudia piano posiblemente en Berlín antes de 1909, año en que Heaton se establece en Canadá, o en Nueva York después del año de 1914. Heaton tuvo una activa carrera como pianista y organista, como pedagogo realizó una amplia labor en Winnipeg, donde enseñó piano por más de 50 años²⁷.

Vincent Pesichetti (1915-)

Pianista, organista y compositor estadounidense, nacido en Philadelphia en 1915, es considerado uno de los principales compositores del siglo XX que han enriquecido notablemente la literatura musical y cuya influencia como ejecutante y profesor ha sido ampliamente reconocida. Realizó sus estudios en el Combs College of Music de Philadelphia, donde trabajó bajo la instrucción de Alberto Jonás²⁸, titulándose en 1935 de esta escuela. Estudió piano con Olga Samaroff en el Conservatorio de Filadelfia, estudiando además composición con diversos compositores americanos, y dirección de orquesta en el Curtis Institute de Filadelfia.

²⁶ *Encyclopedia of Music in Canada*. Editado por Helmut Kallmann, Gilles Potvin, Kenneth Winters. Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 1981, p. 51.

²⁷ *Ibid.*, p. 422.

²⁸ Lyle, Wilson: *Dictionary of Pianists*. Ed. Robert Hale, Londres, 1985, p. 215.

Su actividad profesional abarca la ejecución, la composición, la pedagogía, y la dirección de los departamentos de composición del Conservatorio de Filadelfia en 1942, y de la Julliard School of Music desde 1948.

Lewis L. Richards

Existen pocos datos sobre la actividad que realizó Alberto Jonás durante su estancia en Ann Arbor, Michigan, pero contamos con el nombre de uno de sus alumnos en esta universidad. Uno de los jóvenes americanos que Jonás tuvo a su cargo durante este período fue Lewis L. Richards, quien inició su temprana educación musical con Boris L. Ganapol, un pianista de Detroit, y posteriormente estudió con Alberto Jonás en Ann Arbor²⁹. Su gran talento, y posiblemente la recomendación de Jonás, le llevó a solicitar la admisión en la clase privada de Arthur DeGreef –quien fuera maestro de Jonás- en Bruselas. DeGreef seleccionó, entre un gran número de aspirantes, a Richards como uno de los seis jóvenes que ingresarían a su clase en el Real Conservatorio de Bruselas, donde se distinguió como uno de los más talentosos alumnos. Indudablemente, el consejo de su maestro y la propia capacidad de Richards fue lo que llevó a este joven talento a seguir el camino que Alberto Jonás había recorrido pocos años antes.

Wilson Lyle, en su *Dictionay of Pianists*, menciona en su biografía de Alberto Jonás a Louis Loth (1888-¿?) y Alfred Lucien Calzin (1885-¿?) como alumnos de Jonás en el período que vivió en Berlin, y a Anis Fuleihan (1900-1970) en Nueva York después de que se establece por segunda vez en esa ciudad después de iniciada la guerra en 1915. Asimismo, podemos mencionar a los alumnos que Jonás tuvo a su cargo en el período que trabajó como profesor en el Conservatorio Klindworth Scharwenka en Berlín, según los registros del anuario de esta institución:

²⁹ Sherman B. Daboll: *Past and Present of Clinton County, Michigan*. The S.J. Clarke, Chicago, 1906, p. 37.

En el curso 1906-1907³⁰:

Martha Brand (Bromberg)

Ludwig Friedmann (Berlín)

Birgilta Herset (Christiania)

Alma Holdaway (Prowo, Utah)

Rudolph Mendel (Berlín)

Sonia Rutstein (Kowno, Russl.)

Eloise, Wood (Moines, Jowa, USA)

Therese Wallen (Birmingham)

David Berlino (New York)

Curso 1907-1908³¹:

David Berlino (New York)

Hella Elsholz (Breslau)

Max Sando-Mirski (Berdjansk)

Therese Wallen (Birmigham)

³⁰ *Konservatorium der Musik. Klindworth-Scharwenka Open-und Schauspielschule. Zweig-Anstalt, Berlín, 1906/1907.*

³¹ *Konservatorium der Musik. Klindworth-Scharwenka Open-und Schauspielschule. Zweig-Anstalt, Berlín, 1907/1908.*

3.2.2. Obras pedagógicas

En cuanto a la producción pedagógica de Alberto Jonás encontramos varias obras que muestran el interés de este músico por realizar una actividad didáctica eficaz para cualquier nivel y no sólo en materia de técnica pianística, aunque esto sea el principal tema que aborda en ellas. Alberto Jonás hablaba varios idiomas con fluidez, entre ellos el alemán, inglés y francés, así que gracias a ello también tradujo al español el *Nuevo Tratado de Instrumentación* de Gevaert, texto en francés que se publicó en París en 1885³². Sin duda la obra que gozó de mayor prestigio y popularidad en su tiempo fue *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*, la cual analizaremos en páginas posteriores por ser uno de los objetos principales de estudio de esta tesis, además de otros dos textos que fueron dedicados a la pedagogía del piano y que comentamos a continuación:

1. *Begginer's Master School of Piano Playing: a practical elementary method of combined piano playing, solfeggio, rhythm, ear training and sight reading instruction*³³ publicado por Carl Fisher en Nueva York en el año 1938. Este libro fue concebido y diseñado por su autor como una preparación previa para abordar la *Master School of Piano Playing and Virtuosity*. En el prólogo, Jonás se refiere a esta idea que fue reafirmada tras el éxito de la *Master School*:

“Siempre me pareció que la idea de un método elemental de piano estaría por escribirse. Me convencí de eso cuando el instantáneo y universal éxito de la “Master School of (...)” *(ahora en su quinta edición) proclamó la verdad y la valía de su nuevo planteamiento y de sus muy originales, extraordinariamente efectivas características”³⁴.

³² Gevaert, F.A.: *Nouveau Traité D'Instrumentation*. Lemoine & fils, París-Bruselas, 1885.

³³ British Library, signatura: g.338.j.(5).

³⁴ Alberto Jonás: *The Beginners Master School of Piano Playing*. Carl Fisher, Nueva York, 1938, p. 3.

Alterna interesantes lecciones de solfeo y técnica del piano, reuniendo los múltiples aspectos que un estudiante principiante debe considerar en su formación. Entre ellas incluye ejercicios preparatorios para las escalas y pequeñas lecciones y ejercicios compuestos por el propio Jonás, algunos de ellos en forma de pequeñas piezas.

Como tema final de esta obra, encontramos ejercicios para el uso del pedal y la ejecución de octavas, agregando comentarios sobre la importancia de la memorización, lectura y entrenamiento auditivo.

Aunque los temas no son desarrollados tan ampliamente como podríamos esperar, esta obra trata de abarcar diversos aspectos de la iniciación musical en el piano, en la que el autor hace referencia insistentemente a su *Master School*, en la que se amplían algunos de los temas tratados. Bien puede ser una obra que funcione como una guía complementaria al material pedagógico usado por el maestro, pero lo interesante de ella es la idea de que un método de piano contenga a la vez lecciones de solfeo, escritura, teoría y ejercicios en los que se apliquen los conceptos expuestos y demás recomendaciones.

2. *Pianoscript Book for begginer's. An Invaluable aid to teacher and Student in preserving important advine and lesson notes in permanent form*³⁵. Se publica en 1918 en Filadelfia por Theodore Presser. Este pequeño libro de 65 páginas está distribuido por secciones para cada tema, cada una de las cuales tiene espacio para que el alumno haga sus propias anotaciones como si fuera un cuaderno.

Contiene breves comentarios sobre la posición del cuerpo y de la mano, dividiendo la obra en: Terceras, Cuartas y Sextas, Dobles Notas, Trinos, Arpeggios, Octavas, Staccato, Acordes, Pedal, Toque y timbre, Cómo estudiar, anexando una agenda diaria de estudio técnico y las obras que el alumno deba estudiar. Dedicar un espacio para los *Ejercicios de Dedos*, recomendando principalmente 10 ejercicios de Tausig (*Daily Exercices*) para el desarrollo de la flexibilidad y agilidad, además de los *Daily*

³⁵ British Library, signatura: g.844.

Exercises de Philipp con algunos ejercicios preparatorios. Entre los estudios recomendados están los Estudios de Bertini, Germer, Cramer, Clementi, Moscheles, Kressler, Henselt Op. 2 (Edición de Jonás), Chopin, Liszt, Rubinstein y Alkan. Este libro está diseñado con la idea de que pueda ser un libro de apuntes, en el cual tanto el alumno como el maestro puedan dejar por escrito las recomendaciones, reflexiones, el progresivo desarrollo técnico así como las obras estudiadas, para una posterior consulta, con la finalidad de que el conocimiento obtenido en las clases no se olvide con el tiempo.

3.2.3. Artículos

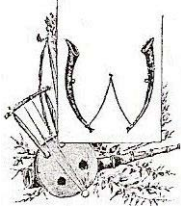
Alberto Jonás escribió artículos sobre técnica y aspectos interpretativos entre los que destacan: “Rhythm and importance of Rhythmical Accents”³⁶ [“Ritmo e importancia de los acentos rítmicos”], y “Nervousness in Piano Playing”³⁷ [Nerviosismo en la Ejecución del Piano], los cuales se anexan a continuación, seguido cada uno de su respectiva traducción al español.

³⁶ Alberto Jonás: “Rhythm and importance of Rhythmical Accents” en Antón Seidl: *The Music of the Modern World*. Appleton and Company, Nueva York, 1895 [Biblioteca Harold Washington de Chicago, signatura: ML89.S34 1895].

³⁷ Alberto Jonás: “Nervousnes in Piano Playing” en *Great Pianists on Piano Playing*, editado por James Francis Cooke. Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999.

RHYTHM AND THE IMPORTANCE OF RITHMICAL ACCENTS

BY ALBERTO JONÁS



WHAT is rhythm? It seems at first as though everybody could answer this question satisfactorily, because we all feel the motion of rhythm in a degree more or less keen. A popular saying defines rhythm as the art of “keeping time”, an incomplete and faulty definition, for it makes the cause dependent of one of its effects, and “keeping time” is, in practical application, only one of the manifestations of rhythm; yet the popular expression is accepted as all satisfying by many piano players—and, what is worse, teachers. The result is a deplorable neglect of the first element in music, of that which gives life and expression to the otherwise unformed material of sounds. Some races have the genius of rhythm developed to an extraordinary degree; they are, however, exceptions to the general rule. The feeling of rhythm does indeed dwell in every breast, but too often it will slumber forever unless will and knowledge awaken it.

Rhythm bears to measure the same relation that picture bears to the frame; it could well dispense with it and yet remain a living, tangible work of art. Were we to lose all knowledge of our various measures, while the feeling of rhythm pulsates within us we could easily reconstruct the same forms, or invent others analogous.

Rhythm is spontaneous, inherent, instinctive in human nature; we feel it before our minds can grasp and analyze its form. Measure, on the other hand, is an adopted form, recognizable by the



mind and by the eye, a convention, in which not only rhythm but melody and harmony are moulded. Rhythm is felt, and lies in the nature of things; measure is the result of observation and study. This is so true and simple that it is to me a wonder that not one writer on music, at least to my knowledge, has

said it before. Those who have most extensively written on the subject have either considered rhythm and timing to be alike, or mistaken one for the other, or reversed their natural order in theory and in practice.

That timing and rhythm are not synonymous has already been stated and explained at length by several modern writers; I say modern advisedly, because of the older writers like Karl Philipp Emanuel Bach, Margburg, Türk, L. Adam, the first two of whom, in their works on piano-playing, do not speak of rhythm at all, and the latter two refer to timing only, recommending under that head the accentuation of the thesis, or of the principal subdivisions of the measure; and also of the initial tones of sections and phrases. Of the modern didactic musicians, Adolph Kullak has written, in his "AEsthetics of Pianoforte Playing," a most comprehensive and beautiful article on "Rhythm in General and the Art of Keeping Time," which I strongly recommend to all earnest students. Lucid and worthy as his article is, he, too, has failed to see that measure is subservient to rhythm. He, too, commits the error of first striving to develop the feeling for measure and afterward endeavoring to lead it. Good results can hardly be obtained by thus inverting the natural order of things; and expressed by man the idea of measure was prove this, I will briefly rhythm and its relation to the of music.

There are in music four sound; second, rhythm; third At first sight this order will illogical; yet, as will be order in which these made their appearance. The the *sine qua non* of music, the very first of all its primitive form of a beaten with a rod, or ancient of all tone instruments, the flageolet, in its primitive form of a piece of cane pierced with holes. It is fair to suppose that all races at their origin behave similarly and followed the same really inevitable progression.



CASTAGNE. INDIAN DANCING.

obtained by thus inverting for rhythm was known thousands of years before conceived. In order to sketch the origin of other principal elements

principal elements: first, melody; fourth, harmony. seem to many to be shown, it is the natural elements have gradually first sound is, of course, whether engendered in instruments, the drum, in hollow piece of tree-trunk produced by that most

Judging by what is seen nowadays in the savage tribes of Africa and Australia, dance was the solemn expression of joy and sorrow in festivities, celebration of victories, or mourning of deaths. The steps were at first accompanied by the stamping of feet and clapping of hands by those who surrounded the dancers, witnessing and encouraging their motions. Dance is the origin of rhythm, but it is in the stamping of feet and clapping of hands by those who, being idle, only emphasize the motions of the dancers that rhythm appears in all its force. The beating of a piece of hollowed tree-trunk with a rod was the next and most handy contrivance.

Let those who deny traditions and would consider it presumption to attempt the description of the dancers of thousands of years ago, witness our contemporaneous negro and Indian dances in Cuba, Puerto Rico, and Mexico; they will find strange, uncouth dances, accompanied in the way I describe, and no little surprise will they feel and seeing the pieces of hollowed trunk struck with a piece of wood, considering how easily those negroes and Indians might get a good modern drum; but tradition is a force, and can hold its sway through thousands of years; for who can doubt that these Indians and negroes cling to their rude, primitive instruments for tradition's sake? Nor will this appear to the musician the only surprising feature of these dances; the most extraordinary, complicated rhythms,



Photographed from life.

SAMOAN WOMEN DANCING AND KEEPING TIME BY HAND-CLAPPING.

which he would consider sought out difficulties, are played, rather struck, in the easiest, most unconcerned way, and all this perfectly “in time”, and yet the players are unconscious that there is anything like “measure” which must be “beaten” in time. No better proof can be given that rhythm is instinctive, can be developed instinctively, and that, as I will show later, its observance will develop unconsciously the art of “keeping time”. Should still another proof be needed that the knowledge of measure is not necessary to the expression of rhythm, the song of the birds would furnish it. Has not their song rhythm? The song of the cuckoo, the quail, the canary, nightingale, mocking-bird, bobolink – do they not offer examples of the most varied and ever-recurring rhythms?

This important point being settled let us rapidly review the position which melody and harmony take in music. I have placed melody after rhythm, and it may be argued against this order that, as the human voice existed before any instrument, as soon as there was speech there must have been song, and consequently melody is the first element that appears in music. Strictly speaking, this is true; but as observation shows us that the songs of the savage tribes in Africa and Australia are only few

guttural sounds which often have no pitch at all, but are drawn through thirds of tone, I think that it is but right to consider melody, in its initial appearance, as a succession of well-defined tones. When it first appears is, I think, hardly possible to know exactly, but it is fair to presume that it was subsequent, if not simultaneous, to the appearance of the flageolet. A marble slab recently discovered in Greece, bears engraved a hymn to Apollo. This hymn is the most ancient of all the melodies we know of, having been composed, according to French Archaeological School, twenty-two centuries ago.

Through the earlier centuries of the Christian era melody may be considered to have reigned alone in popular chants as well as churchly music; for the first attempt made to join two voices was done at the octave interval, and of no musical value was the subsequent device of coupling voices in successions of fourths and fifths. This lasted till Isidore, Bishop of Sevilla, in Spain, near the end of the sixth century, proclaimed two sorts of harmonies—*diaphony*, or discordant harmony, then existent, and *symphony*, or the harmony of consonant intervals—thus giving birth to real harmony and to counterpoint, which might have been called countermelody. This developed to such an extent that in the sixteenth and seventeenth centuries it absorbed everything else, and reduced music to a mechanical, scientific disposition of many different parts or voices—sometimes thirty-two!

Meanwhile harmony had begun to have a greater importance, and, allied to beauty of melody and to the highest contrapuntal science, found expression in the works of Palestrina, and even before, in his predecessor, Juan de Cabezón, born in Madrid in 1510, who was the greatest organist of his time, and whose life and works have now been faithfully recorded by the great Spanish musicians Pedrell, in his monumental work, “Hispaniae Schola musica sacra.”

With Juan de Cabezón really began the science of music, which found its perfection in Palestrina and Johann Sebastian Bach; hence forth rhythm, melody, and harmony have kept close together, and under the resplendent genius of Beethoven, Schubert, Schumann, and Wagner, have expanded their wondrous flowers in superhuman beauty.



Having seen the birth and growth of rhythm, melody, and harmony, let us now come to the practical application of rhythm in piano playing.

I have shown that rhythm existed and was cultivated before timing was known. I now see the question rising before me, “How, then shall the student be taught rhythm, if you do not wish him first to beat well in time our various measures?” To this I answer, By making him drum on a table various rhythms, which he must imitate and repeat till he remembers them, before he has any knowledge of notes. Later, while he learns the notes, their value, the different kinds of measures, and begins to play the piano, do not give up or neglect these rhythmical exercises, but direct his attention to the good rendering of varied rhythms which



he must drum or play, if he is proficient enough, while reading the notes. First play them before him, that he may imitate and master them without any knowledge of thesis and arsis, periods and sections – simply by the intuition and sensitiveness of his feeling; and lo! by caring for the natural rhythm, the sentiment of “keeping time” will grow spontaneously, taking care of itself, obtained not through mechanical rules, but through what is worth a thousand times more—instinct and feeling. Then, and only then, when his nature has become thoroughly responsive to all the appeals of rhythm, explain and analyze to him the construction of the various measures and their manifold characteristics.

As for the examples which should be given to the pupil, and their progressive order, it is not possible within the limits of this article to enumerate them all. Choose first the most simple of all rhythms and have it drummed: *Allegro Marziale* -



The following should be taken next, in the same lively, decided *tempo*:



. After these and many similar simple rhythms, choose others that, while more complex, will yet always awaken decision, enthusiasm, joy; for rhythms express moods, and some are so powerful as to give an unmistakable impression of their meaning.

In the following example:



there is no melody, no accompaniment, and yet if you read it in the given *tempo* you surely will not fail to catch the swing of it; you will hear the drums and the steps of soldiers, and feel its earnest, decided, somber mood, like that of the warrior going to battle.



SAIN.

TARANTELE À CAPRI.

The next one is soldierlike too,
but of a gayer, more careless turn:



Like these, hundreds of examples can be devised, from the heroic to the funeral mood; and let it be here remarked that military rhythms are the best to start the second series of rhythmical exercises; next to these, popular dancing forms should be considered; and, finally, well-chosen examples from classical works, especially from Beethoven, Shuman, Chopin, Grieg and Tschaikowski [sic].

We now have reached the practical application of rhythm to piano playing, and here we find a field so vast and varied, including, as it does, the entire range of all instruments and the realization of all music literature extant, that the examples which I shall give must only be considered as a few specimens chosen among thousands as instructive.

Any really good musician knows that it is not enough to “play in time” in order to do justice to the rhythm of composition, and that no amount of metronomical accuracy will make up for the lack of correct rhythmical accentuation. A highly developed sense of rhythm is necessary first, and then a thorough knowledge of the construction of musical phrases of metrical and declamatory accents, and, lastly, of the nature and tendency of the work to be played.

In the introduction of the solo part in Moscheles’s Concerto in E major for piano, correct timing, or the simple accentuation of the first beat of each measure, is not sufficient to completely express the energy which lies in the vigorous rhythm; it should be accented thus:

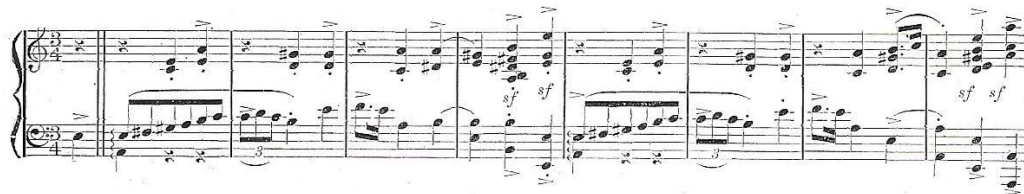


The principal theme of the last movement of this same concerto, in order to appear in all its martial vigour, also requires the application of rhythmical and declamatory accents. In the introduction of the *Allegro con brio ed appassionato*, in Beethoven's sonata, Op. 111, accents distributed as follows will greatly enhance the powerful rhythm of this beautiful phrase:



In this example the accents should rather be emphasized than very strongly played; and be it remembered that accents, unless expressly indicated by the composer, or in exceptional cases, should never be exaggerated; the overmarking of accents is an infallible sign of little or no musical sensibility.

Polish dances offer endless examples of various and peculiar rhythms. In Chopin's Mazurka in C major, Op. 56, No. 2, the second phrase in A minor, if played with the following accents, will gain a piquancy and a swing of unattainable without them:



The beautiful and well-known “Polish Dance” of Xaver Scharwenka imperiously demands the recognition of its rhythmical accents, which lie, in the first two measures, on the second beat, and in the two following on the third beat; the fourth measure should be hurried a little.

The sense of rhythm should be absolutely reliable to distinguish a waltz from a mazurka, or from a Ländler, or a Norwegian dance, or a Spanish jota, all of what are in $\frac{3}{4}$. It is the distribution of the rhythmical accents, in the melody and in the accompaniment, combined with the motion, which makes the difference; therefore do I recommend the playing of popular dances (in their higher form, as embodied in the works of the great masters) for developing sense and appreciation of rhythm.

In Grieg’s Norwegian Dance, in C major, if all the character of this striking little composition is to be brought out, mark it thus:



As a very general rule, accents on second and third beats should be compensated by accenting or simply dwelling on the first beat of following measure.



THE FANDANGO.



THE VILLAGE BAND.



A CUBAN JOTA.

I give here some popular Spanish and Cuban dances and songs, which will show how curiously developed in those countries is the sense of rhythm. The jota aragonesa is well known, having inspired even great musicians like Gevaert, the renowned director of the Conservatory of Brussels. When played with the proper spirit its entrancing rhythm is irresistible.

The habanera, malagueña, sevillana, fandango, zapateado, gallegada, are all

Spanish dances which by their strikingly peculiar rhythms never fail to awaken a responsive chord in the heart of the Spanish people. More curious are the dances and songs, called zortzicos, of the Vascongados, in the north of Spain. The two following are well known in the provinces of Biscaya; they are written, words and music by Iparraguirre:

ADIO EUSCAL-ERRIARI.

PIANO.

Caz - te gaz ie - ta' - ni - can Er - ri - tie cam - po - ra

GUERNICACO ARBOLA.

Tempo di Zortico.

Guer - ni - ca - co ar - bo - la

Those who are not familiar with this peculiar rhythm will find it deceiving and uncongenial at first, but after a few trials they will be able to catch the swing of it.

In Cuba, danzas, contradanzas, and danzones are most popular, and often posses rhythms which will, I believe, puzzle the average musicians. Among the easier, and also most beautiful, are the celebrated danzas of Y. Cervantes—a collection of six perfect gems of melody, poetical expression, and refined musicianship.

I must content myself with quoting here only a few passages of rhythmical interest, and refer the reader to the work itself.

The end of this first danza reads thus:

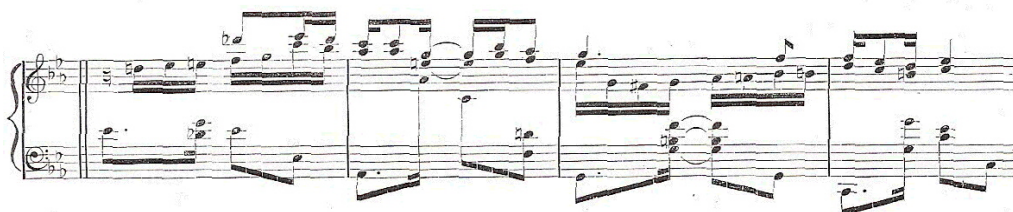
The third danza begins thus:



The beginning of the fourth danza is as follows:



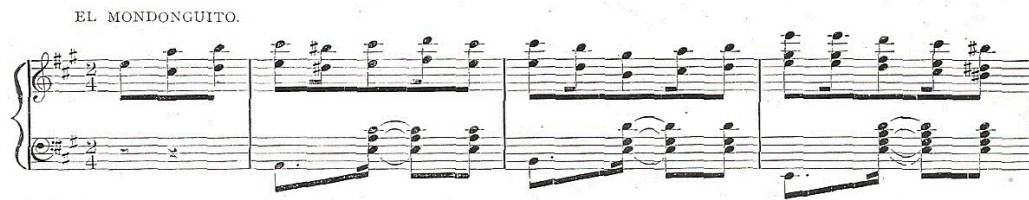
And in its second section we find this example of rhythmical life:



The two following danzones of R. Valenzuela are of far less merit as compositions than the danzas of Cervantes, but considered from the rhythmical standpoint they have their worth, and will, I think, prove interesting for their peculiar rhythm:



Danzones of this kind usually possess the same rhythm, but my second example is more varied during the course of the dance:



It must not be thought these dances have been composed for the sake of writing difficult pieces; these rhythms are natural to the race, and the natives feel them as much their own as the Viennese feel the rhythm of the waltz. In some other countries, and especially in Hungary, extraordinary sense of rhythm is also found. I have heard Bohemian string quartettes perform the most astounding feats of rhythmical complication.



In closing this article, I advise students and teachers of music to develop as much as possible the feeling for rhythm. They will soon find that its observance will not only lead to an execution full of life and spirit, but also heighten and broaden their musical perceptions, while rendering more responsive and true their sense of what should be felt in music.

It is for this reason that Hans von Bülow, that great musician once cleverly said: "Am Anfang war der Rhythmus"¹.

Yours sincerely
Alberto Jonás

¹Alberto Jonás: "Rhythm and importance of Rhythmical Accents" en Anton Seidl: *The Music of the Modern World*, Appleton and Company, Nueva York, 1895. pp. 125-136.

EL RITMO Y LA IMPORTANCIA DE LOS ACENTOS RITMICOS

POR ALBERTO JONÁS

¿En que consiste el ritmo? Tal pareciera como si todos pudieran contestar esta pregunta de manera satisfactoria, porque todos, de una manera o de otra, sentimos el movimiento del ritmo en un grado más o menos familiar. Un dicho popular define el ritmo como el arte de “bien llevar el tiempo”, una definición que no deja de estar incompleta y equívoca, por hacer de la causa dependiente, uno de sus efectos, y “bien llevar el tiempo” es, en la aplicación práctica, solo una de las manifestaciones del ritmo; aún así, la expresión popular es aceptada como satisfactoria por muchos pianistas—y, lo que es peor, por los maestros. El resultado es un descuido deplorable del primer elemento en la música, aquel que le da vida y expresión a lo que de otra manera sería un caudal de sonidos sin forma. Algunas razas tienen el genio del ritmo desarrollado en grado extraordinario; ellas conforman, no obstante, excepciones a la regla general. El sentimiento del ritmo se alberga sin duda alguna en cada alma, pero con mucha frecuencia dormirá para siempre allí, a menos que la voluntad y el conocimiento lo despierten.

El ritmo se debe a la medida en la misma manera en que el lienzo pictórico se debe al marco; puede muy bien conjugarse en él y aún continuar siendo una obra de arte tangible y viviente. Podríamos perder todo conocimiento de nuestras distintas formas de medir, pero mientras el sentimiento del ritmo pulse dentro de nosotros, podríamos reconstruir las mismas formas, o inventar otras análogas.

El ritmo es espontáneo, inherente, instintivo en la naturaleza humana; lo sentimos antes que nuestras mentes puedan atraparlo y analizar su forma. La medida, en otro orden de ideas, es una forma adoptada, reconocible por la mente y por el ojo, un convencionalismo, en el cual no tan solo el ritmo sino la melodía son moldeados. El ritmo se siente, y vive en la naturaleza de las cosas; la medida es el resultado de la observación y el estudio. Esto es tan cierto y simple que para mí es sorprendente que ningún escritor en música, que yo tenga conocimiento, lo haya dicho antes. Aquellos que han escrito más abundantemente sobre la materia, tampoco han considerado al ritmo y al tiempo como semejantes, o tomado a uno por el otro, o revertido su orden natural en la teoría y la práctica.

Que el tiempo y el ritmo no son sinónimos ya ha sido dicho y se ha explicado con amplitud por algunos escritores modernos; y digo modernos deliberadamente, ya que de los escritores antiguos como Karl Philipp Emmanuel Bach, Margburg, Türk, L. Adam, el primero de ellos, en sus obras para tocar el piano, no habla de ritmo en lo absoluto, y el segundo se refiere al tiempo solamente, recomendando bajo ese rubro la teoría de la acentuación, o de las principales subdivisiones de la medida; y también de los tonos iniciales de las secciones y frases. De los modernos músicos didácticos, Adolph Kullak ha escrito, en su obra “Estética de la Ejecución del Piano”, un bello y

sencillo artículo sobre “El Ritmo en General y el Arte de Llevar el Tiempo” que yo recomiendo de manera enfática a todos los estudiantes serios y formales. Tan lúcido y pertinente como este artículo lo es, él también, no ha visto a la medida como subordinada al ritmo. Él también, comete el error de esforzarse primero en desarrollar el sentimiento de la medida y después de eso darse a la tarea de conducirla. Dificilmente pueden obtenerse buenos resultados mediante la inversión del orden natural de las cosas; pues el ritmo fue conocido y expresado por el hombre miles de años antes de que la idea de la medida fuese concebida. A fin de probar esto, brevemente delinearé el origen del ritmo y su relación con los otros elementos esenciales de la música.

Existen en música cuatro elementos principales: primero, el sonido; segundo, el ritmo; tercero, la melodía; y cuarto, la armonía. En primera instancia, este orden pudiera antojarse para muchos, ilógico; no obstante, como se demostrará, es el orden natural en el cual estos elementos gradualmente han hecho su aparición. El primero, el sonido es, por supuesto el *sine qua non* de la música, ya sea engendrado en el primerísimo de todos los instrumentos, el tambor, en su forma primitiva consistente en un tronco hueco golpeado con una vara, o producido por el más antiguo de los instrumentos de tono, el *flajolet*, en su forma rudimentaria de un pedazo de caña con perforaciones. Es natural suponer que todas las razas en sus orígenes se comportaron igual y que siguieron la misma progresión inevitable.

A juzgar por lo que se ve hoy en día en las tribus salvajes del África y Australia, la danza fue la expresión solemne de alegría y tristeza en las festividades, en la celebración de victorias, o en los momentos de duelo. Los pasos eran acompañados al principio por el ruido de los pies y el aplaudir de aquellos que rodeaban a los danzantes, atestiguando y estimulando sus evoluciones. La danza es el origen del ritmo, pero es el ruido de los pies y el aplaudir de aquellos quienes, estando quietos, solamente enfatizan las evoluciones de los danzantes, la razón por la que el ritmo aparezca en toda su fuerza. El golpeteo de un tronco hueco con una vara fue el siguiente rudimento al alcance.

Dejemos que aquellos que niegan las tradiciones y que considerarían una presunción intentar hacer una descripción de los danzantes de hace miles de años, atestigüen nuestras danzas contemporáneas de negros e indios en Cuba, Puerto Rico, y México; encontrarán en ellas danzas extrañas y misteriosas, acompañadas en la forma que he descrito y no disimularán la sorpresa que sentirán al ver trozos de troncos huecos ser sonados con un pedazo de madera, considerando qué tan fácilmente esos negros e indios pudieran haberse hecho de un buen tambor moderno; pero la tradición es una fuerza, y puede mantener su influencia por miles de años; pues quién puede dudar que estos indios y negros se cuelgan a sus rudimentarios y primitivos instrumentos sólo por amor a la tradición? Tampoco le parecerá al músico la única característica sorprendente de estas danzas; los ritmos más complicados y extraordinarios que él consideraría sortear dificultades, son tocados, en vez de ser golpeados, en la más

sencilla, más despreocupada forma, y todo esto perfectamente “a tiempo”, y los ejecutantes están ajenos a que exista en ello algo así como “medida”, la cual deba ser pulsada “a tiempo”. Ninguna prueba mejor de que el ritmo es instintivo, que puede ser desarrollado instintivamente, y que su observancia, como lo demostraré después, desarrollará inconcientemente el arte de “llevar el tiempo”. Si todavía debiera requerirse otra prueba en el sentido de que el conocimiento de la medida no es necesario en la expresión del ritmo, el canto de los pájaros la suministraría. No conlleva su canto ritmo? El canto del cucú, la codorniz, el canario, el ruiseñor, el sinsonte, el tordo arrocero – no nos ofrecen ejemplo de los ritmos más variados y recurrentes?

Una vez establecido este importante punto, revisemos rápidamente la posición en que la armonía y la melodía interaccionan en la música. He colocado a la melodía después del ritmo, y podría argumentarse contra este orden que, en tanto que la voz humana existió antes de cualquier instrumento, tan pronto como apareció el habla, debió de haber aparecido el canto, y consecuentemente, la melodía es el primer elemento que aparece en la música. Estrictamente hablando, esto es verdad; pero mientras la observación nos muestra que los cantos de las tribus salvajes en África y Australia son solamente unos cuantos sonidos guturales que frecuentemente no tienen tono en lo absoluto, pero que son sacados en terceras de tono, creo que está en justo derecho considerar a la melodía, en su aparición inicial, como una sucesión de tonos bien definidos. Cuándo aparece primero es, así lo creo, difícilmente posible conocerlo exactamente, pero justo es presumir que fue subsiguiente, si no simultáneo, a la aparición del *flajolet*. Una lajilla de mármol recientemente descubierta en Grecia, tiene grabado el himno a Apolo. Este himno es en sí la más antigua de todas las melodías que conocemos, habiendo sido compuesta, de acuerdo a la Escuela Francesa de Arqueología, hace veintidós siglos.

A través de los primeros siglos de la era Cristiana, la melodía puede considerarse que reinó sola en cantos populares así como en la música eclesial; pues el primer intento de unir dos voces se hizo en el intervalo de octava, y sin ningún valor musical resultó el siguiente intento de acoplar voces en sucesiones de cuartas y quintas. Esto duró hasta que Isidro, Obispo de Sevilla en España, en el ocaso del siglo sexto, proclamó dos tipos de armonías – la *diafonía*, o armonía discordante, entonces en existencia, y la *sinfonía*, o armonía de intervalos consonantes—originando así la armonía real y el contrapunto, que pudo haber sido llamado contramelodía. Esto se desarrolló hasta el grado de que en los siglos dieciséis y diecisiete absorbió casi todo, y redujo a la música a una disposición mecánica y científica de muchas partes o voces—algunas veces de treinta y dos!

Mientras tanto la armonía había comenzado a tener una mayor importancia, y, aliada con la belleza de la melodía y a la más alta ciencia contrapuntística, encontró expresión en las obras de Palestrina, y aún antes, en su predecesor, Juan de Cabezón, nacido en Madrid en 1510, quien fue el más grande

organista de su tiempo, y cuya vida y obras han sido ahora fielmente grabadas por el gran músico español Pedrell en su monumental obra, “Hispaniae Schola musica sacra.

Con Juan de Cabezón realmente empezó la ciencia de la música, la cual encontró su perfección en Palestrina y en Juan Sebastián Bach; de ahí en adelante, el ritmo, la melodía, y la armonía se han mantenido unidas, y bajo el colosal genio de Beethoven, Schubert, Schumann, y Wagner, ha expandido su sorprendente floración a una belleza sobrehumana.

Habiendo visto el nacimiento y crecimiento del ritmo, la melodía y la armonía, vamos ahora a la aplicación práctica del ritmo en la ejecución del piano.

He demostrado que el ritmo existe y fue cultivado antes de que el tiempo fuese conocido. Ahora veo la cuestión emergente ante mí, “Cómo, entonces se le enseñará ritmo al estudiante, si usted no desea que él pulse bien el tiempo en algunos compases?” A esto contesto, haciendo que golpetee en una mesa algunos ritmos, que debe imitar y repetir hasta que los recuerde bien, antes de que tenga algún conocimiento de notas. Luego, mientras aprende las notas, su valor, los distintos tipos de medida, y empiece a tocar el piano, que no concluya o descuide estos ejercicios rítmicos, por el contrario, que dirija su atención a la buena ejecución de ritmos variados que debe golpetear o tocar, si tiene la proficiencia suficiente, mientras lee las notas. Primero tóquelos ante él, de manera que el los imite y los perfeccione sin ningún otro conocimiento de tesis [primer pulso acentuado] y arsis [pulso no acentuado], descansos y secciones—simplemente por intuición y sensibilidad de sus sentimientos; y oh! mediante el cuidado del ritmo natural, el sentimiento de “mantener el tiempo” crecerá de manera espontánea, ordenándose solo, habilidad obtenida no a través de reglas mecánicas, sino mediante lo que es mil veces más valioso—el instinto y el sentimiento. Entonces, y solo entonces, cuando su naturaleza se ha hecho completamente responsiva a todas las connotaciones del ritmo, explíquelo y analicen la construcción de varias medidas y sus múltiples características.

En cuanto a los ejemplos que han de dársele al alumno, y su orden progresivo, no es posible, dentro de los límites de este artículo enumerarlos todos. Primero seleccione el más simple de todos los ritmos y practíquelo: *allegro Marziale* -



El siguiente deberá ser tomado en seguida, con decisión en el mismo *tiempo* vivo:



Después de estos ejemplos de ritmos sencillos y similares y muchos más, seleccione otros que, mientras más complejos, siempre despertarán la decisión, el entusiasmo, y la alegría; por el carácter expreso de ritmo, y algunos resultarán tan elocuentes como para dar una impresión nítida de su significado.



En el siguiente ejemplo:

no hay melodía, ni acompañamiento, y aún así, si se lee en el *tempo* dado, seguramente no se podrá menos que quedar cautivado por la vitalidad del mismo; escuchará los tambores y la marcha de los soldados, y sentirá la gravedad de su pesada atmósfera como la que siente el guerrero que va a la batalla.

El siguiente es de carácter soldadesco también, pero más alegre y descuidado:



Como estos, cientos de ejemplos pueden ser implementados, desde el heroico hasta el de carácter fúnebre; y remarquemos aquí que los ritmos militares son los mejores para comenzar la segunda serie de ejercicios rítmicos; en seguida de estos, las formas de danzas populares deben ser consideradas; y finalmente, ejemplos bien seleccionados de las obras clásicas, especialmente de Beethoven, Schumann, Chopin, Grieg y Tchaikowsky [sic].

Hemos llegado ahora a la aplicación práctica del ritmo en la ejecución del piano, y aquí encontramos la realidad de un campo vasto y variado, incluyendo, el rango completo de todos los instrumentos y el enorme acervo de toda la literatura musical existente, de tal suerte que los ejemplos que daré deberán solo considerarse como unas cuantas muestras seleccionadas de entre miles como instructivas.

Realmente cualquier músico sabe que no es suficiente con “tocar a tiempo” a fin de hacerle justicia al ritmo de la composición y que ningún nivel de precisión metronómica será paliativo para la falta de una correcta acentuación rítmica. Un alto sentido de desarrollo del ritmo es necesario primero, y luego un conocimiento completo de la construcción de frases musicales con acento métrico y de expresión poética, finalmente, un conocimiento de la naturaleza y tendencia de la obra a ejecutarse.

En la introducción de la parte solista del Concierto en Mi mayor para piano de Moscheles, el tiempo correcto o la simple acentuación del primer pulso de cada compás, no es suficiente para expresar completamente la energía que subyace en el vigoroso ritmo, deberá entonces acentuarse así:



El tema principal del último movimiento de este mismo concierto, a fin de que se presente con todo su marcial vigor, también requiere de la aplicación de acentos rítmicos y declamatorios. En la

introducción del *Allegro con brio ed appassionato*, en la Sonata de Beethoven Op. III, los acentos distribuidos como sigue mejorarán notablemente el poderoso ritmo de esta hermosa frase:



En este ejemplo los acentos debieran ser enfatizados en lugar de ejecutarse con fuerza; y recuérdese que los acentos, a menos que se indique de otra manera por el compositor, o en casos excepcionales, nunca deben exagerarse; la sobre-acentuación es un signo infalible de la poca o absoluta ausencia de sensibilidad musical.

Las danzas polacas nos ofrecen un sinnúmero de ejemplos de varios ritmos peculiares. En la Mazurca en Do mayor de Chopin, Op. 56, No. 2, la segunda frase en la menor, si se toca con los acentos siguientes, ganará carácter picante y un balanceo no asequible sin ellos:



La hermosa y bien conocida “Danza Polaca” de Xaver Scharwenka, demanda de manera imperiosa el reconocimiento de sus acentos rítmicos, que subyacen, en los primeros dos compases, en el segundo pulso, y en los dos siguientes en el tercer pulso; el cuarto compás debiera apresurarse un poco.

El sentido del ritmo debiera ser absolutamente confiable como para distinguir un vals de una mazurca, o de un Ländler [pieza folklórica alemana], o una danza noruega, o de una jota española, mismas que están en $\frac{3}{4}$. Es la distribución de los acentos rítmicos, en la melodía y en el acompañamiento, combinado con el movimiento, lo que hace la diferencia; de ahí que yo recomiende la ejecución de danzas populares (en su forma más elevada, como están en las obras de los grandes maestros) para desarrollar el sentido y la apreciación del ritmo.

En la Danza Noruega de Grieg, en Do mayor, si se desea sacar todo el carácter de esta pequeña composición elocuente, márquela así:



Por regla muy general, los acentos en el segundo y tercer pulso debieran estar compensados por la acentuación o simplemente permaneciendo un poco en el primer pulso del siguiente compás.

Doy aquí algunos cantos y danzas españolas y cubanas, que mostrarán en qué forma tan exquisita desarrollaron el sentido del ritmo en esas regiones. La jota aragonesa es bien conocida, habiendo inspirado aún a grandes músicos como Gevaert, el renombrado director del Conservatorio de Bruselas. Cuando se tocan con el espíritu apropiado su cautivante ritmo es irresistible.

La habanera, la malagueña, la sevillana, el fandango, el zapateado, la gallegada, todas son danzas españolas que por sus llamativos y peculiares ritmos nunca dejan de arrancar exclamaciones de respuesta en los corazones de la gente española. Más exquisitamente elaboradas son las danzas y los cantos llamados *zortzicos*, de los vascos, al norte de España. Las dos siguientes son bien conocidas en las provincias de Vizcaya; fueron escritas, letra y música por Iparraguirre:

ADIO EUSCAL-ERRIARI.

PIANO.

Caz - te gaz ie - ta' - ni - can Er - ri - tie cam - po - ra

GUERNICACO ARBOLA.

Tempo di Zortico.

Guer - ni - ca - co ar - bo - la

Quienes no estén familiarizados con este ritmo peculiar lo encontrarán un tanto falso y desagradable al principio, pero después de unos intentos, serán capaces de atrapar su vaivén.

En Cuba, las danzas, las contradanzas y los danzones son muy populares y frecuentemente se encuentran ritmos que, así lo creo, dejarán perplejo al músico promedio. Entre los más fáciles y además más hermosos, están las celebradas danzas de Y. Cervantes—una colección de seis gemas perfectas de melodía, expresión poética y refinada musicalidad.

Debo estar satisfecho de haber podido citar aquí solo unos cuantos pasajes de interés rítmico, y referir al lector a la obra en sí.

El final de esta primera danza se lee así:

Guer - ni - ca - co ar - bo - la

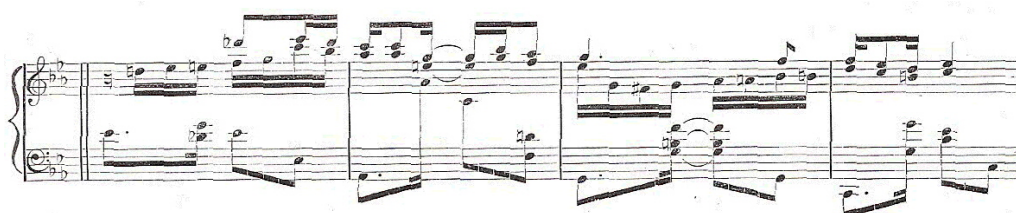
La tercera danza comienza así:



El principio de la cuarta danza es como sigue:



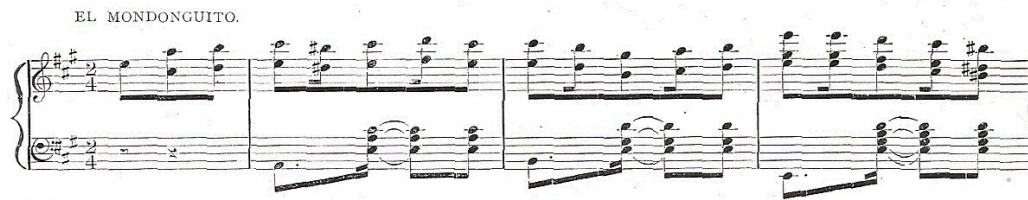
Y en su segunda sección encontramos este ejemplo de vida rítmica:



Los dos danzones siguientes de R. Valenzuela son de mucho menos mérito como composiciones que las danzas de Cervantes, pero consideradas desde el ángulo rítmico tienen su valía, y probarán, así lo creo, ser interesantes por su ritmo peculiar:



Danzones de este tipo usualmente conllevan el mismo ritmo, pero mi segundo ejemplo es más variado durante el curso de la danza:



Debe tomarse en cuenta que estas danzas no fueron compuestas solo por el placer de escribir piezas difíciles; estos ritmos son naturales a la raza y los nativos los sienten como propios así como los vieneses sienten el ritmo del vals. En algunos otros países, y especialmente en Hungría, se encuentra también un sentido extraordinario del ritmo. He escuchado a cuartetos bohemios de cuerdas ejecutar las más asombrosas proezas de complicación rítmica.

Para cerrar este artículo, aconsejo a los alumnos y maestros de música desarrollar tanto como sea posible el sentimiento del ritmo. Pronto se darán cuenta de que su observancia no tan solo los llevará a una ejecución llena de vida y espíritu, sino también a elevar y a ampliar sus percepciones musicales, rindiendo de manera más responsiva y genuina su sentido de lo que debe sentirse en música.

Es por esta razón que Hans von Bülow, el gran músico una vez dijo inteligentemente: “En el principio fue el ritmo”².

Yours sincerely
Alberto Jonás

² Alberto Jonás: “El Ritmo y la importancia de los Acentos Rítmicos” en Antón Seidl: *The Music of the Modern World*, Appleton and Company, Nueva York, 1895, pp. 125-136 [texto original en inglés].

NERVOUSNESS IN PIANO PLAYING

ALBERTO JONÁS

NEURASTHENIA, THE AMERICAN DISEASE

MUSICIANS, notably music teachers, have the reputation of being nervous, and since America has been called by many "the country of nerves" it would seem that American music workers should be sufferers. This, however, is by no means an exclusively American disease nor are the only victims to be found among the American musicians. Pathologists, nevertheless, acknowledge that there is a great amount of nervousness in America and this is not said in the way of being a slur upon the country or its people. Inasmuch as an American physician, Dr. George M. Beard, as long ago as 1881 wrote a book entitled *American Nervousness, Its Causes and Consequences*, in which he dwells upon the fine organization of native Americans, their delicate skin, hair of soft texture and small bones, there can be no offense [sic] when American nervousness is discussed.

MUSICIANS USUALLY KNOW LITTLE OF CAUSE

Musicians who know little of other professional work than their own, naturally have only a very vague idea of the nature of nervousness or its causes. They do not realize that nervousness is in part the result of heredity, of environment, of personal habits and of mental attitude. With hereditary nervousness, the musician has little to do. He may guard his own habits of health to protect the nervous organization of his descendants, but it is only disconcerting to learn that he may himself have had an ancestry tending to predispose him towards nervousness. His environment, however, is a very different matter. That at least is partly open to his control, and moreover his habits may be regulated so that many "acquired" forms of nervousness may be avoided.

The musician should also know that the normal cure for nervous conditions is not to be found so much in medicine bottles as in work accomplished without hurry or flurry, but with care and a happy mind, plenty of rest, the right food and the right mental attitude (state of mind). The healthy, well-balanced person whose nerves begin to give way unconsciously seeks rest or finds a remedy. The musician, however, is kept up to a high tension by the enthusiasm for his work and his ambition to excel. He forgets his health and before one knows it there is a disastrous breakdown which enforces months of idleness. When he does discover that he is nervous, he promptly sets out to nurse his nervousness and ultimately makes it much like some grievance or some trouble for which he feels himself in no way responsible and for which he is ready to blame any person or any thing.

A SELF SUGGESTED COMPLAINT

Putting aside heredity and pathological conditions, nervousness comes under the head of self suggested complaints. If one were to isolate the microbe of nervousness it would probably be found that it was nothing other than the magnification of self, although on the contrary in some cases it might be laid to the neglect of self.

Take the matter of food, for instance. Musicians eat at all hours, consume rich viands, often hurry through their meals and some unfortunately are addicted to the over use of alcohol. I do not refer now to those who indulge in wine or beer occasionally, but to those who consume the very strong drinks. As a matter of fact, there is less alcohol in a glass of well-brewed beer (German beer has 3¹/₂ %) than in a poorly cooked potato. A raw potato contains 65% of alcohol. Nevertheless, the books by specialists on nervousness are filled with injunctions against the abuse of alcohol which is a most excellent fuel and motive power for machinery other than the human stomach.

I have seen American musicians rush back to work directly after a meal just like their brethren in the American business world. The German or the Frenchman rests after his meals, rests for perhaps half an hour and then returns refreshed with his digestion undisturbed by business cares. There can be no question that dyspepsia and nervousness are closely connected in many cases. Get the best book you can upon diet and eating, the right selection of foods, etc., and then use all of your will power to create habits of correct eating. This may show in your playing and study. Who knows, it may be just what you need most to get rid of nervousness.

THE AMERICAN TEMPERAMENT AND NERVES

America is a land of such amazing opportunity that the musician, like the business man, keeps himself constantly under a great strain to get ahead. No one can tell me that the Americans are not temperamental but many misconstrue the meaning of temperament and imagine it must be a form of nervous agitation. On the contrary it is a highly developed nervous organism under adequate control of the will. It is a lively exuberance and forceful expression of the feelings. In music it includes enthusiasm and the ardent desire to do justice to the beauties of a composition. The temperamental player will put more emphatic force in his strong utterances. He will give more passionate expression to phrases of love, sorrow, courage and despair. On the other hand, he is by the very nature of his apt to step over the bounds. This exaggeration, which is ruinous to the interpretation of a great master work, is quite as apt to come from lack of the right artistic balance or judgment as it is from lack of a strong nervous system, but it probably comes more frequently from the latter.

SOME WONDERS OF THE NERVOUS SYSTEM

In order that the musician may gain a better idea of the marvels of the nervous system and perhaps a higher respect for the wonderful piece of physiological machinery which we all have within us, I would suggest that he secure some good simple work upon the nerves and do a little close reading. In the first place, the number of nerve cells in the body is prodigious. Of course they have never been counted because it would be almost as easy to count the stars in the firmament. Estimates, however, place the number of nerve cells in the human body at hundreds of millions. Yet all these are connected in some mysterious and wonderful manner with the brain and the spinal cord. Sever certain nerves in your arm and you may apply a burning brand to your hand without feeling it. This illustrates how closely connected is the nervous system with the brain. Although you seem to feel pain in your finger when it is pricked with a pin, the sense of pain is after all in the brain. This is a very important fact for musicians to note. There are inferences which might be drawn therefrom which if properly understood would easily show how the pupil may be saved hours of labor [sic] by the right mental control.

Each nerve cell or neurone may be said to be independent, an anatomical physiological unit living by itself but at the same time connected with other nerve cells in a manner so marvellous [sic] that it is beyond the province of words to describe it. Nervous breakdown is usually caused by the slow disintegration of the nerve cells and nerve fibre. In some cases this disintegration has no serious outward signs. In other cases the hair commences to fall very rapidly, muscular action is less coordinate, at times even erratic, and the memory commences to weaken. Beware of these signs of nerve decay. It is time for you, Mr. Pianist, to investigate yourself and strive to build up your nervous organism.

SOME THINGS THE PIANIST SHOULD KNOW ABOUT NERVES

The pianist should know first of all that every effort requires nervous expenditure. That is, the something which caused the effort that was consumed in making it. It then becomes necessary for new nerve force to form. Just as a storage battery which has been used up needs to be charged again, the nerves must be re-charged with force for future endeavors [sic]. The storage battery gets its re-charge from the dynamo; but whence comes the force which re-charges the nerve cells no one really knows. The nutrition of the nerve cell is, however, in large measure dependent upon the blood supply and it may be assumed that anything which will improve the condition of the blood will at the same time make for better nerves. It may also be seen that the circulation of the blood must be kept in the very best possible condition.

There is no more stupid way in which the pianist or the piano student can waste his time than by long continued periods of practice without relaxation, general bodily exercise and plenty of deep breathing.

A quick walk around the block interspersed with good full breaths, often restores the nerve force and insures progress. For that reason short practice periods and many of them are better than one long period.

ARE PIANISTS ESPECIALLY LIABLE TO NERVOUSNESS?

I do not think that pianists are more liable to nervousness than people in other professions as a result of the fact that the pianist is continually hitting with his highly sensitized finger tips all day long. As a matter of fact, the violinist exerts far more pressure upon the fingerboard of the violin. In other words, note for note the physical force demanded in the case of the violinist is greater than in the case of the pianist. Piano playing in itself does not promote nervousness. One has only to judge by the well-known performers. Most of the virtuosos I have known are exceptionally strong persons, with hearty appetites and good nerves. The great pianist must have fine nerves. He would never be able to stand the strain otherwise.

Nervousness comes to those who have not yet learned how to control themselves mentally and physically. The little teacher who worries and frets all the time -who tortures her life with imagining that awful things may occur and who takes every set-back as a calamity- she is the one who is the victim of neurasthenia. The teacher imagines that because success does not come at once she must be lacking in talent or is going behind. Real success in music study is at the end of a long journey. The piano student must learn to control his nerve-breaking eagerness to rush ahead.

SOME THINGS THE PARENT SHOULD KNOW

Nervousness at the practice hour is by no means unusual, and piano practice in itself may be made a source of nervousness if proper conditions are not observed. The pupil should always practice in a room alone. There is nothing which makes the pupil more nervous than petty disturbances such as people passing in and out of the room, annoying parental admonitions, other children playing in neighboring rooms. I insist upon the pupil having a comfortable chair during practice. There are certain positions in sitting and standing which are a great strain upon the nervous system. Ease at the keyboard can never be attained unless the pupil learns to sit easily and comfortably during practice, not on a revolving stool balanced like a performer in the circus, but upon a substantial comfortable chair.

Another matter which has to do with nerve strain is vision. See to it that the distribution of light in the practice room is right. The windows (and likewise the artificial light) should be behind or at the side of the performer, never in front of him. Eye strain may tire the pupil and lead to nervousness almost as quickly as in any other way. Many people are nervous and yet do not know that the cause could be removed by a good oculist. Another cause of nervousness which very few might suspect is the position

of the music on the music rack. In the case of the grand piano the music is somewhat higher than in the case of the upright piano. Consequently when the music rack is too high the player's neck is held in a strained position. For this reason also (and for other reasons too), I discourage sitting too low at the piano. It forces the player to strain his neck, when reading music. All the great network of nerve ganglia located at the back of the neck is then strained.

THE NERVOUS PUPIL AT PRACTICE

When playing, the inexperienced pianist with tendencies toward nervousness seems for the most part afraid of missing notes or of forgetting some complicated passage. He does not seem concerned, however, over the equally important subject of whether his tone will be uniformly fine or whether his touch will be beautiful, whether the dynamic treatment will prove effective and within the canons of well-poised aesthetic judgment, whether the pedals are well employed, whether his playing will show a clear "distribution" or outline as regards the proper distinction of phrases, sections, periods, episodes, also of contrasts and climaxes. Yet were he to give serious, conscientious thought to all this while playing, he would in all probability not have time nor inclination to fret about accuracy or memory. Nervousness is often nothing more than self-consciousness unduly magnified over the real significance of the player's artistic message.

All this presupposes, of course, that the performer has completely mastered his piece. Mastery, that is a wonderful insurance against nervousness. I do not mean to say that anyone who has mastered a piece can not be nervous, but mastery brings a confidence hard to describe in any other way. When the pianist knows that he can play a work accurately and safely, and also beautifully, he should not fret.

If he does fret, he should look to the piece quite as much as to his own nerves.

But if one searches deeper, particularly into the psychological aspects of the subject, one will often find that underlying it all is a wrong, and let it be said frankly, not very noble attitude of mind. The performer is afraid because he consciously or unconsciously craves the applause and flattery of the listener. This should not be so and indeed is never the case with the true artist. He is, of course, glad if the audience understands him, he is also glad of the success and for all the good it may bring with it. But should the audience fail to respond and the apparent success not yet be his, then he should quietly investigate whether he has accomplished what he had set out to do, or whether the selections he had played were too deep, too abstract, or too new for the average audience to understand. There is certainly no real occasion for nervousness. The performer will honestly and sincerely criticize this performance with a view to future improvement and there will be no sterner nor fairer judge than he.

Therein lies the strength of the true artist with the view to future improvement. That thought will ever console him, for the artist lives in a world of ideals which he strives to reach, knowing full well that he

will never quite attain them. Often an artist is greeted with great applause after the performance of a piece, but at the same time he realizes that he has not done his best. The true artist will forget the enthusiasm of the audience and set out to improve the defective passages even though the audience was mistaken.

Therefore whether the artist plays well or not well he will always strive to improve his work, either by keeping it up to the fine standard he usually attains or by endeavoring [sic] to excel his own past at future performances. The performer thus becomes a constant student of his own playing -the most absorbing subject he can possibly take up. How can such a performer big or small entertain the fear thought? He has far too much on his mind to think of worry or nerves. He approaches his task of playing for others without fear or trepidation, but rather with the spirit of sincere investigation. Nervousness in public playing then becomes an impossibility because his aim and reward lie higher than the immediate applause.

PRACTICAL TECHNICAL ADVICE ON NERVOUSNESS

Viewed from the practical, that is the physiological or technical standpoint, the nervousness of the pianist occurs mostly in the changes of the hand position at the keyboard. The more skips there are in a composition, the greater is his fear of missing notes. He has therefore to learn by painstaking exercise to control himself more and more carefully when changes of position occur. On the other hand "too much care will kill a cat," and he must acquire the necessary abandon and confidence in himself and attain the desired accuracy without seeming concerned about it.

How closely nervousness is connected with fear must be evident to anyone who has observed closely. *Every soldier* who goes into battle for the first time is *afraid*. If he manages to stick to his post while the bullets whiz past his head it is because disobedience or retreat would bring him death with equal certainty. It is only after repeated experiences that the soldier learns to keep cool while danger surrounds him on all sides. In the same manner it takes repeated experiences for the performer on the concert stage to master the courage which makes him oblivious of the audience.

Do not minimize that matter of courage. Were I to epitomize every conceivable requisite of good nerve control, whether intellectual, physical or moral I would choose that word *courage* as embodying them all. It takes courage at all times to make the nerves subservient to the will, courage to regulate one's life habits, courage to be oneself when in the presence of others, courage to entertain one's own artistic convictions -*courage*, COURAGE, **COURAGE**.

SENSIBLE REMEDIES FOR NERVOUSNESS

Let us consider for a few moments some of the sensible things which may be done to remedy some states of nervous trouble. Of course no one must suppose that there could be anything written in an article of this kind that would supply the assistance which only a trained physician can give in advanced cases of nervous breakdown. However, I am certain that there are a number of simple things which may be controlled and which will unquestionably help the musician, teacher, and student, if a little patience and persistence is employed to pursue these cures.

First of all the nervous musicians should remember, as we have previously said, that nervousness is often largely a matter of pose and self-consciousness. Like the child who cries only when some one is around, many people have nerves which are for exhibition purposes solely. Their manifestations of nervousness are really nothing more than appeals for sympathy. What is this but a mental angle, a wrong way of looking at things? Get out of it. Fight it. Be sincere and genuine, and you will realize that the world is not going to stand or fall because of the manner in which you play a certain piece. When a man looks for sympathy what he needs most of the time is a good kick. Those who deserve sympathy get it without begging for it.

It would be a splendid thing if some of the nervous music teachers, or rather those who think they are nervous, should read Molière's delightful satirical comedy *Le Malade Imaginaire*. The imaginary sick man simply does not want to be cured, and it is not difficult to see how the tired teacher could take some very slight nervous disturbance and nurse it into a genuine case of neurasthenia.

RIGHT LIVING FOR MUSIC WORKERS

We are living in an age when there is a colossal appeal for higher and higher efficiency. The so-called efficiency expert places first of all good bodily health. Standards of musicianship constantly ascend so that one simply must possess good nerves to keep "in the swim." Here are a few of the essentials which in my opinion lead to good nerves.

1. Good healthy, simple food, cooked without unnecessary strong spices, eaten at leisure amid congenial surroundings and with an untroubled mind, not swallowed down in haste, with the mind worried by the care of the day. Food, of course, is assimilated in the stomach, but when one realizes how much the mind affects the circulation of the blood and the administration of the gastric juices in the stomach, one perceives how important the right mental condition during meals really is.
2. Abstinence from strong stimulants. If you have any doubt upon this subject, get almost any book on nerves, and you will find that the evidence is uncompromisingly against the abuse of alcohol, or in fact any drug destined to affect the nerves. An exception might in some cases be made of well-brewed beer or good wine, partaken of in moderation.

3. Good moral habits. It need hardly be emphasized that immorality of any sort will in time undermine the strongest nervous system. It is the surest, quickest, deadliest, enemy of good nerves.
4. Plenty of work, physical and mental, *done with joy*.
5. Exercise in the open air, not occasionally but every day. *Deep breathing, when in the open air, done everyday*.
6. In so far as possible, consistently early hours of retirement.
7. Sensible regulation of the day's work. Don't practice four hours one day and one-half an hour the next. If nerves are not helped by pose they are helped by poise. Think a little -is this the wise thing or is it a foolish thing? Your intellect was given you to guide you. Don't rush from a hurried lunch to a game of lawn tennis or a moving picture show. See that intervals of repose come between your intervals of energy. Attend to this for a few months and you will surely note a difference in your nervous condition.
8. Freedom from worry. Get rid of the idea or the habit of worrying, else all remedies for nerve betterment will fail. Musicians, perhaps through too much confinement and long sedentary labor [sic], are prone to worry about things of very little real consequence. Here again is the magnification of self. Just jot down somewhere the fact that you and all of your petty troubles will be out of the way only a very few years hence. This is a world of trouble or a world of joy pretty much as you choose to look at it. I do not mean with this to advocate callousness or indifference to the real issues of life. What I mean is that most of our worry is misplaced. As for real causes for grief, these will be dealt with according to our greater or lesser strength of mind and of purpose and to the stoutness and faith of our heart. No advice can be given here. Shakespeare has said it. Everyone can master a grief but he that has it.
9. Method and calm deliberation as to the distribution of your work and the disposing of the many things that have to be done daily: letter writing, telephone calls, visits, etc. If you find yourself confronted with a number of things to do, do not fret, but just take hold of the very first at hand and dispose of it calmly and with care.
10. Get *joy* out of your work.

THE HABIT OF NERVE CONTROL

I am of the opinion that by practice one can develop habits of nerve control that are in themselves remedial. For years many musicians have retained that absurd idea that fighting and fussing and blustering was temperament and they have actually cultivated it. No wonder they are nervous. Unless they first of all cultivate the habit of repose they will continue to be nervous for the rest of their lives. They seem to develop a kind of artificial eagerness to get things done before they can possibly be done. If you are in a train, remember that you will not get to your destination until the train gets there.

As a well known German author has said, "Don't travel with your train, your auto, or the street-car; let them carry you." Do not strive mentally or nervously to push the car forward with every turn of the wheel. This impatience is the juggernaut which grinds down more nervous systems than almost anything else excepting drugs. Sit down at the keyboard with the spirit of impatience in your mind and everything you play will be marked by nervous flurry.

Do you realize that nerves may be disciplined into behaviour almost as naughty children are disciplined? If you set out to do something and forget what it was that you wanted to do before you have accomplished it, if you drop or fumble everything you take hold of, if you do not seem to be able to "hit a right note" when playing, remember the trouble is not in your hands or arms, but in your head, in your mental poise. The median, radial, ulnar and musculospiral nerves control the muscles of fingers, hands and arms. But the nucleus of all these nerves is situated in the cortex, in the head, whence are issued the orders that set these nerves in motion.

Quiet your mental self, gain command of it, and watch the immediate change in the greater quiet and certainty of your motions. At one time I was exceedingly nervous and this in fact was what set me to work studying the condition. I went to a noted Berlin specialist and he enjoined me to hold out my hand with the palm downward. Of course there was a nervous trembling so characteristic and so annoying. "Now," he said, "hold the hand in front of the body, the arm not at full length but slightly bent, with the fingers not quite stretched out straight. Now continue gazing at your fingers and soothe by thought until the relaxed hand ceases to tremble." The thought indeed seemed to soothe the nerves and after a little time spent in gazing the condition was much bettered. After this he had me turn the palm downward and repeat the exercise. The simple turn of the hand resulted in producing the trembling again but with the treatment of fixing the eyes and concentrating the attention upon the hand I soon found that it became quite calm. I practiced this exercise several times each day for many weeks with the result that my nerve control was so much improved that my hand stopped shaking and trembling entirely. Since then my nerves have become exceedingly strong and quite subservient to my will. This is a form of cure with which very few people are familiar and I consider it extremely valuable. It is especially useful for pianists.

An equally ingenious test of nervousness is to procure a small vial like the old fashioned homeopathic pill bottle and put a little mercury or quicksilver in the bottom. Mercury can be secured at any good drug store. Clasp the vial with the tips of all five fingers and hold it with the top up. If you are in a state of poor nerve control the mercury will dance in the liveliest fashion. If your nerves are fairly well under control the mercury will be calm on the surface. It is extremely unusual ever to see the mercury absolutely calm even in the cases of people with very steady nerves.

A VERY VITAL NEED

There is unquestionably a need for more consideration of the subject of nerves upon the part of American musicians. If I have given any advice in the foregoing which may prove advantageous to my American musical friends, it will give me great pleasure to know it. My attention has recently been called to a quotation from an article by Dr. Smith Ely Jelliffe, Editor of the *Journal of Nervous and Mental Diseases* which emphasizes my point. It reads, "Let it be remembered by the older generations and taught to the younger, that training and economizing of nerve force are vitally important to health and efficiency and that the great workers achieve their ends by that very quality of nervous energy, which if dissipated degenerates into nervousness"¹.

¹ Alberto Jonás: "Nervousnes in Piano Playing", *Great Pianists on Piano Playing*, editado por James Francis Cooke. Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999.

EL NERVIOSISMO EN LA EJECUCION DEL PIANO

ALBERTO JONÁS

NEURASTENIA, LA ENFERMEDAD AMERICANA

LOS MUSICOS, notablemente los maestros de música, tienen la reputación de ser nerviosos, y una vez que América ha sido llamada por muchos “el país de los nervios” tal pareciera que los trabajadores de la música en América fueran las víctimas. Esto, no obstante, por ningún motivo es exclusivamente una enfermedad Americana ni las únicas víctimas serían tan solo los músicos americanos. Los patólogos reconocen, sin embargo, que existe un gran nerviosismo en América y esto no es un decir del país o de su gente. Si ya para 1881 el médico Americano, el Dr. George M. Beard, escribió un libro titulado *El Nerviosismo Americano, sus Causas y Consecuencias*, en el que aborda aspectos de la excelente organización de los nativos americanos, su delicada piel, pelo de suave textura y huesos pequeños, no puede haber pues ofensa alguna cuando discutamos sobre el nerviosismo Americano.

LOS MUSICOS POR LO GENERAL SABEN POCO DE LA CAUSA

Los músicos que saben poco de otro trabajo profesional que no sea el propio, naturalmente tienen una muy vaga idea de la naturaleza del nerviosismo y sus causas. Ellos no se dan cuenta de que el nerviosismo es en parte resultado de la herencia, del medio ambiente, de los hábitos personales y de la actitud mental. Con el nerviosismo hereditario, el músico tiene poco que hacer. Puede resguardar sus propios hábitos de salud para proteger la organización nerviosa de sus descendientes, pero es algo desconcertante saber que él mismo tuvo una línea ancestral tendiente a predisponerlo hacia el nerviosismo. Su medio ambiente, no obstante, es un asunto muy diferente. Que por lo menos está parcialmente abierto a su control, y más aún que sus hábitos pueden estar regulados de forma tal que muchas formas “adquiridas” de nerviosismo pueden ser evitadas.

El músico también debiera saber que la cura normal de condiciones nerviosas no se va a encontrar en frascos de medicina, sino en un trabajo realizado con cuidado, con esmero y con una mente alegre, abundante descanso, la dieta apropiada y la actitud mental correcta (estado mental). La persona saludable, bien balanceada, cuyos nervios empiezan a ceder, inconcientemente busca descanso o encuentra un remedio. El músico, no obstante, se mantiene en un estado de suma tensión por el entusiasmo que la obra le provoca y su ambición por la excelencia. Se olvida de su salud y antes de que uno lo advierta, llega a un terrible colapso nervioso que lo lleva a una situación que se alarga por meses de no poder hacer nada. Cuando descubre que es nervioso, de inmediato se pone a buscar una cura para su nerviosismo y finalmente acaba por considerarlo un sufrimiento o achaque del que no se siente responsable y del cual esta presto a culpar a alguien o a cualquier cosa.

UNA QUEJA AUTOSUGERIDA

Haciendo a un lado cuestiones hereditarias y condiciones patológicas, el nerviosismo aparece como quejas auto sugeridas. Si uno tuviese la capacidad de aislar el microbio del nerviosismo, probablemente se encontraría que no era nada sino la sobreestimación del yo.

Tomemos el asunto de la comida, por ejemplo. Los músicos comen a todas horas, consumen viandas ricas, frecuentemente apresurados y algunos desafortunadamente son dados al exceso del alcohol. No me refiero aquí a quines se involucran con el vino o la cerveza ocasionalmente, sino a aquellos quienes consumen las bebidas fuertes. A propósito, existe menos alcohol en un vaso de cerveza bien elaborada (la cerveza Alemana contiene 31/2 %) que en una papa mal cocinada. Una papa cruda contiene 65% de alcohol. No obstante, los libros de especialistas en el nerviosismo están llenos de prohibiciones contra el uso del alcohol, el cual puede ser un combustible excelente para energizar maquinaria, en lugar del estómago humano.

He visto músicos Americanos que corren de regreso a su trabajo justo después de una comida como lo hacen sus congéneres en el mundo Americano de los negocios. El Alemán o el Francés descansa después de sus comidas, lo hace quizá por media hora y luego regresa refrescado con su digestión inalterada a sus quehaceres de negocios. No puede haber duda en el sentido de que la dispepsia y el nerviosismo están estrechamente relacionados en muchos de los casos. Abre el mejor libro que puedas sobre dietas y comidas, la selección apropiada de comidas, etc., y entonces utiliza todo la voluntad de que seas capaz para crear hábitos sobre el buen comer. Esto incidirá de manera directa en tu forma de tocar y estudiar. Puede resultar que sea justo lo que necesitas para deshacerte del nerviosismo.

EL TEMPERAMENTO AMERICANO Y LOS NERVIOS

América es un mundo de enormes oportunidades para el músico, y como el hombre de negocios, se mantiene a si mismo bajo una gran tensión para seguir adelante. Nadie me puede contradecir que los Americanos no sean temperamentales pero muchos malinterpretan el significado de temperamento e imaginan que debe de ser una forma de agitación nerviosa. Al contrario, es un organismo nervioso altamente desarrollado con un adecuado control de la voluntad. Es una exhuberancia viviente y una expresión forzada de los sentimientos. En música incluye entusiasmo y el deseo ardiente de hacer justicia a la belleza de una composición. El ejecutante temperamental pondrá mayor énfasis en sus dinámicas fuertes. Dará una expresión más apasionada a las frases de amor, tristeza, coraje y desesperación. Dicho de otra manera está capacitado, por la naturaleza expresa de su arte, para ir más allá de sus límites. Esta exageración, incompatible con la interpretación de una gran obra maestra, viene carente del correcto balance artístico o acucioso, por carecer de un sistema nervioso fuerte.

ALGUNAS MARAVILLAS DEL SISTEMA NERVIOSO

Con objeto de que el músico obtenga una mejor idea de las maravillas del sistema nervioso y quizá un mayor reconocimiento a la espléndida maquinaria psicológica que todos llevamos dentro, me atrevería a sugerir que conozca unos excelentes y sencillos tips sobre los nervios y haga un poco de lectura sobre el asunto. En primer lugar, el número de células nerviosas en el cuerpo es prodigioso. Por supuesto que estas nunca han sido contadas pues sería tanto como contar las estrellas en el firmamento. Algunas estimaciones, sin embargo, colocan el número de células nerviosas en el cuerpo humano en cientos de millones. Aun así, todas ellas están conectadas de alguna manera misteriosa y maravillosa con el cerebro y la espina dorsal. Si se cortasen algunos nervios del brazo se podría colocar una plancha candente en la mano sin sentirla. Esto ilustra que tan estrechamente está conectado el sistema nervioso al cerebro. Aunque a uno le pareciera sentir algún dolor en el dedo cuando se pincha con un alfiler, la sensación de dolor esta después de todo, en el cerebro. Esto es un hecho muy importante a ser observado por los músicos. Se pueden sacar algunas inferencias que, si se comprenden apropiadamente, podrían fácilmente mostrar como el alumno ahorraría horas de esfuerzo [sic] mediante un apropiado control mental.

Puede decirse que cada célula nerviosa o neurona es independiente, una unidad anatómica viviendo por sí misma pero a la vez conectada con otras células nerviosas de una manera tan maravillosa [sic] más allá de toda explicación verbal. Un colapso nervioso usualmente es causado por una lenta desintegración de las células y fibras nerviosas. En algunos casos esta desintegración no aflora señales serias al exterior. En otros casos el pelo comienza a caerse muy rápidamente, el movimiento muscular es menos coordinado, en ocasiones errático, y la memoria comienza a debilitarse. Tenga mucho cuidado con estos síntomas de decaimiento nervioso. Es hora de que usted, Sr. Pianista, se realice un examen muy acucioso y comience la lucha por la reconstrucción de su sistema nervioso.

ALGUNAS COSAS QUE EL PIANISTA DEBE SABER ACERCA DE LOS NERVIOS

El pianista debe saber en primer lugar que cualquier esfuerzo requiere de desgaste nervioso. Es decir, todo esfuerzo implica un desgaste al hacerlo. Entonces se hace necesario que se forme un nuevo nivel de fuerza nerviosa. Justo como una batería que ha sido utilizada requiere de nueva carga, los nervios deben ser recargados a un nivel de reacción para estímulos futuros [sic]. La batería obtiene su recarga del dinamo; pero, de donde proviene la fuerza que recarga las células nerviosas, nadie lo sabe realmente. La nutrición de la célula nerviosa, no obstante, depende en gran medida del flujo sanguíneo y podría asumirse que cualquier cosa que mejore la condición de la sangre repercutirá a su vez en la mejoría de los nervios. También debería verse que la circulación de la sangre se mantenga en lo posible, en la mejor condición.

No habría forma más inútil en la cual, tanto el pianista o el estudiante de piano, perdiesen su tiempo, como lo serían largos y continuos períodos de práctica sin relajación, ejercicio físico general y mucha respiración profunda. Una caminata rápida alrededor de la cuadra intercalando buenas respiraciones profundas, frecuentemente restaura la fuerza neural y asegura el progreso. Por esta razón los períodos cortos de práctica distribuidos a lo largo del día resultan a la larga mucho mejor que uno largo.

SON LOS PIANISTAS ESPECIALMENTE PROPENSOS AL NERVIOSISMO?

Definitivamente no creo que los pianistas estén más propensos al nerviosismo que la gente en otras profesiones por el hecho de que el pianista esté continuamente golpeteando el teclado con las puntas de los dedos altamente sensitivas. De hecho el violinista ejerce una presión mucho mayor contra el diapason del violín. En otras palabras, nota por nota la fuerza física demandada en el caso del violinista es mayor que en el caso del pianista. Tocar el piano por sí mismo no promueve el nerviosismo. Juzguemos a partir de los ejecutantes más conocidos. Muchos de los virtuosos que yo he conocido son personas fuertes en grado excepcional, con don de gentes y buenos nervios. El gran pianista debe tener nervios finos. Nunca podría enfrentar la tensión, de otra manera.

El nerviosismo aqueja a aquellos que aún no han aprendido a controlarse a sí mismos mental y físicamente. La maestría que se preocupa y se desgasta todo el tiempo –que se tortura imaginando cosas terribles que le pueden ocurrir y que toma cualquier obstáculo como una calamidad –ella es, por lo descrito, víctima de la neurastenia. La maestra imagina que debido a que la superación no llega de inmediato, debe carecer de talento o no está actualizada. El éxito real en el estudio de la música se encuentra al final de una larga jornada. El estudiante de piano debe aprender a controlar su pasión rompe-nervios por avanzar.

ALGUNAS COSAS QUE LOS PADRES DEBEN SABER

El nerviosismo en la hora de la práctica es, sin duda alguna poco usual, y la práctica en sí misma podría ser fuente de nerviosismo si no se observan las condiciones apropiadas. El alumno debe practicar siempre en un cuarto solo. No hay nada que haga al alumno más nervioso que esas pequeñas distracciones tales como gente entrando y saliendo del cuarto, irritarlo por los regaños de los padres, o bien, otros niños jugando en los cuartos adjuntos. Insisto en que el alumno tenga una silla cómoda durante la práctica. Existen ciertas posiciones al sentarse que causan gran tensión al sistema nervioso. La soltura en el teclado nunca podrá adquirirse a menos que el alumno aprenda a sentarse cómodo y libre durante la práctica, nunca en un banco giratorio en equilibrio como un actor de circo, sino sobre una silla o banco cómodo y funcional.

Otro aspecto relacionado con la tensión nerviosa es la visión. Busque que la distribución de la luz en la sala de práctica sea buena. Las ventanas (como la luz artificial) deben estar por detrás o de lado al ejecutante, nunca en frente de él. La irritación ocular puede cansar al alumno y ponerlo nervioso casi tan rápidamente como cualquier otra forma. Mucha gente está nerviosa y aun así no sabe que la causa podría ser eliminada por un buen oculista. Otra causa de nerviosismo que muy pocos podrían advertir, está en la posición de la música en el atril. En el caso del piano de concierto la música está algo más alta que en el caso del piano vertical. Consecuentemente, cuando el atril está demasiado alto, el cuello del ejecutante se sostiene en una posición tensa. Por esta razón también (y por otras razones), no recomiendo sentarse muy bajo con respecto al piano. Fuerza al pianista a tensionar su cuello, al leer la música. Toda la compleja red de los nervios ganglios localizados en la base del cuello, se tensa.

EL ALUMNO NERVIOSO EN LA PRÁCTICA

Al ejecutar, el pianista sin experiencia con tendencias hacia el nerviosismo aparece en un alto grado, temeroso de equivocar notas o de olvidar parte de un pasaje complicado. Por el contrario, no parece preocuparse, del igualmente importante aspecto de, si su tono estará uniforme y fino o de si su toque estará aceptable, si el tratamiento dinámico probará ser efectivo y dentro de los estándares bien establecidos de juicio estético, si los pedales están bien empleados, si su ejecución muestra una clara “distribución” o perfil en referencia a la distinción apropiada de frases, secciones, períodos, episodios, y lo relativo a los contrastes y situaciones clímax. Si se propone dar atención seria y concienzuda a todo esto mientras toca, no tendrá con toda seguridad tiempo o tendencia a desgastarse por cuestiones de precisión o memoria. El nerviosismo es frecuentemente solo la auto-conciencia inmoderada en importancia del significado real del mensaje artístico del ejecutante.

Todo esto presupone por supuesto, que el ejecutante ha perfeccionado completamente la obra. Dominio magistral, y en esto consiste la garantía más maravillosa contra el nerviosismo. Con ello no quiero decir que cualquiera que ha dominado magistralmente una obra no pueda estar nervioso, más bien que el dominio magistral trae confianza difícil de describir. Cuando el pianista sabe que puede tocar una obra con precisión y confianza, y también hermosamente, no debe preocuparse en forma persistente. Pero si se atormenta, debiera ver la obra tanto como a sus propios nervios.

Pero si uno investiga mas exhaustivamente, particularmente en los aspectos psicológicos de la materia, encontraremos que en el fondo hay una equivocada, digámoslo francamente, y no muy noble actitud de la mente. El ejecutante tiene miedo porque conciente o inconcientemente ansía el aplauso y la adulación del que escucha. Esto no debiese ser y sin duda alguna, nunca ha sido el caso del verdadero artista. El está, por supuesto, contento si el auditorio lo comprende, también está satisfecho del éxito y de todo el bien que esto le traerá. Pero si el auditorio no le responde y el éxito aparente no le pertenece, entonces

de manera sosegada investigará si ha cubierto lo que se había trazado hacer, o si las selecciones que ejecutó fueron demasiado profundas, abstractas o demasiado nuevas como para ser comprendidas por un auditorio promedio. Ciertamente no existe ocasión real para estar nervioso. El ejecutante honesta y sinceramente criticará su ejecución con la idea de perfeccionarse a futuro y no habrá juez más inflexible o justo que él mismo.

La fuerza del verdadero artista descansa en la perspectiva de superarse a futuro. Esta idea siempre le dará confianza porque el artista vive en un mundo de ideales por los que lucha siempre en alcanzar, sabiendo perfectamente que nunca los alcanzará del todo. Frecuentemente el artista es ovacionado efusivamente después de la presentación de una obra, pero a la vez él se da cuenta de que no hizo su mejor desempeño. El verdadero artista se olvidará del entusiasmo del auditorio y se emplazará a mejorar los pasajes mal ejecutados, aún en el caso cuando el auditorio no los advierte.

Así que si el artista toca bien o toca mal, siempre luchará por mejorar su obra, ya sea manteniéndola al fino nivel estándar que usualmente maneja o esforzándose en superar sus propias ejecuciones pasadas o a futuro. El ejecutante se convierte así en un estudioso perenne de su propia forma de ejecutar –el aspecto más absorbente que probablemente pueda emprender. ¿Cómo podría un ejecutante de mediana o alta talla disuadir la idea del miedo? Tiene mucho más en su mente que el ponerse a pensar, o preocuparse por los nervios. Enfoca su tarea de tocar para otros sin miedo o sobresalto, más bien con el espíritu de una interpretación sincera. El nerviosismo en la ejecución pública se convierte entonces en una imposibilidad, porque su propósito y recompensa estarán a un nivel mucho más alto que un mero aplauso inmediato.

PRÁCTICA RECOMENDACIÓN TÉCNICA SOBRE EL NERVIOSISMO

Visto desde el punto de vista práctico, esto es el psicológico o el técnico, el nerviosismo del pianista ocurre mayormente en los cambios de posición de la mano en el teclado. A mayor número de cambios existentes en una composición, mayor el temor a equivocar notas. De ahí que tenga entonces que aprender mediante ejercicios extenuantes a controlarse a sí mismo, mas y más cuidadosamente sobre todo cuando ocurren los cambios de posición. De otra manera “demasiados cuidados matan el gato”, por lo que debe adquirir el necesario abandono y la confianza en sí mismo para obtener la precisión deseada, sin parecer muy preocupado por ello.

Qué tan estrechamente está el nerviosismo conectado con el miedo debe ser evidente a cualquiera que haya observado esto con cuidado. *Cada soldado* que va a la guerra por primera vez tiene *miedo*. Si se las arregla para permanecer en su trinchera mientras las balas le silban sobre la cabeza es debido a que la desobediencia o la desertión le ocasionaran la muerte con igual certeza. Es solo después de repetidas experiencias que el soldado aprende a mantenerse imperturbable mientras el peligro lo

acecha por todos lados. De la misma manera, le toma al ejecutante repetidas experiencias en el escenario de concierto, el perfeccionar el valor que lo hace no importarle el auditorio.

No subestime el asunto del valor. Aquí es donde yo resumiría el requisito de un buen control nervioso, sea intelectual, físico o moral. Es la palabra *valor* la indicada para aglutinar todas las demás. Toma *valor* a cada instante el hacer que los nervios estén subordinados a la voluntad, valor para regular los hábitos de vida, valor para ser uno mismo en la presencia de otros, valor para entretener las convicciones artísticas propias – *valor*, VALOR, **VALOR**.

REMEDIOS INTELIGENTES PARA EL NERVIOSISMO

Consideremos por unos momentos algunas de las cosas inteligentes que pudieran hacerse para remediar algunas situaciones de problemas nerviosos. Por supuesto nadie podría suponer que hubiese algo escrito en un artículo de este tipo, que pudiera dar la asistencia que solamente un médico especializado pudiera dar en casos avanzados de colapso nervioso. No obstante, estoy seguro de que existen algunas cosas sencillas que pueden ser controladas, mismas que sin duda alguna, ayudan al músico, al maestro, y al estudiante, sí pudieran emplearse con un poco de paciencia y constancia a fin de lograr estas curaciones.

Primero que nada los músicos nerviosos debieran recordar, como lo hemos dicho previamente, que el nerviosismo es frecuentemente cuestión de pose y auto-conciencia. Como el niño que llora solo cuando alguien está cerca. Muchas personas se ponen nerviosas con propósitos exhibicionistas solamente. Sus manifestaciones de nerviosismo son realmente nada más que apelaciones de simpatía. ¿No es esto una perspectiva mental, o una forma equivocada de ver las cosas? Despréndete de ella. Combátela. Se sincero y genuino, y te darás cuenta de que el mundo no se va a sostener o a caer debido a la manera particular de tocar una pieza musical. Cuando un hombre busca que se le brinde simpatía, lo que realmente necesita es un buen empujón. Aquellos quienes merecen simpatía la obtienen sin mendigarla.

Que espléndido sería si algunos de los maestros de música nerviosos, o mejor aquellos que piensan que son nerviosos, leyera la comedia sátira *Le Malade Imaginaire* de Moliere. El hombre enfermo imaginario simplemente no desea ser curado, y no es difícil ver como el cansado maestro toma cualquier ligerísima contrariedad para sumirse en un genuino estado de neurastenia.

VIDA DIGNA PARA LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

Vivimos en una época en la que existe una demanda de eficiencia cada vez más alta. El experto en eficiencia pone primero, ante todo lo bueno, la salud del cuerpo. Los estándares de musicalidad constantemente ascienden, de tal suerte que uno simplemente debe poseer buenos nervios para

mantenerse “a flote”. En seguida les presento algunos aspectos básicos que en mi opinión conducen a un buen estado de nervios.

1. Comida sencilla y saludable, cocinada sin innecesarias especias fuertes, ingerida en tranquilidad en ambientes placenteros y con una mente libre de problemas, no deglutida con prisa, con la mente preocupada por los asuntos del día. La comida, por supuesto, es asimilada por el estómago, pero cuando uno se da cuenta que tanto afecta la mente a la circulación de la sangre y a la administración de jugos gástricos en el estómago, uno se da cuenta de que tan importante es la correcta condición mental durante las comidas.
2. Abstinencia de estimulantes fuertes. Si le queda alguna duda al respecto, busque en cualquier libro sobre los nervios, y encontrará que la evidencia es inflexible y en contra del abuso del alcohol, o de cualquier droga que afecte los nervios. En algunos casos, cabe la excepción de una cerveza o un vino bien hecho, compartido con moderación.
3. Buenos hábitos morales. Se requiere aquí un énfasis fuerte en el sentido de que la inmoralidad de cualquier tipo con el tiempo, devastará al más fuerte sistema nervioso. La inmoralidad es el enemigo más seguro, rápido y mortal de los buenos nervios.
4. Mucho trabajo, físico y mental, *hecho con alegría*.
5. Ejercicio al aire libre, no ocasional sino diario. *Respiraciones profundas, al estar al aire libre, realizadas a diario*.
6. En lo posible, horas sistemáticas de retirarse a la cama.
7. Una considerable dosificación del trabajo diario. No practique cuatro horas al día y media hora al día siguiente. Si los nervios no son auxiliados por la pose entonces son auxiliados por la compostura. Piense un poco –es este el lado inteligente o el lado tonto? El intelecto nos fue dado para guiarnos. No corra de un almuerzo apresurado a un juego de tenis o a la exhibición de una película. Procure intervalos de reposo entre los intervalos de consumo de energía. Ensaye esto por unos meses y seguramente notará la diferencia en el estado de su condición nerviosa.
8. Libérese de la preocupación. Deshágase de la idea o hábito de preocuparse, de lo contrario todos los remedios para el combate a los nervios fracasarán. Los músicos, quizá por un confinamiento en demasía y una prolongada labor sedentaria [sic], están propensos a preocuparse por cosas de poca trascendencia. Aquí encontramos otra vez una forma de darle demasiada importancia al yo. Solo tome en cuenta el hecho de que Ud. y sus problemas triviales estarán fuera de circulación en unos años más. Este es un mundo de problemas o un mundo de alegría según decida Ud. en cual vivir. Con esto no quiero decir que abogo por ser duros o indiferentes ante la adversidad de la vida. Lo que quiero decir es que la mayor parte

de nuestra preocupación es infundada. En cuanto a las causas reales de pena o dolor, estas serán encauzadas de acuerdo a nuestra mayor o menor fuerza de voluntad y propósito y al estoicismo de fe en nuestro corazón. Para esto no hay consejo. Shakespeare lo ha dicho todo. Cada quien supera alguna pena, menos el que la tiene.

9. Método y deliberación tranquila en cuanto a la distribución de las tareas y la disposición de las cosas que se tienen que hacer diariamente: escritura de cartas, llamadas telefónicas, visitas, etc... Si se encuentra usted confrontado con la realización de un sinnúmero de cosas, no se intranquilece, solo tome la primer cuestión a la mano y disponga de ella calmadamente y con esmero.
10. Regocíjese con su trabajo.

EL CONTROL NERVIOSO COMO HABITO

Soy de la opinión que la práctica puede desarrollar hábitos de control nervioso que en sí mismos se convierten en el remedio. Por años, muchos músicos han albergado la idea absurda de que pelear y alborotar y fanfarronear es temperamento, al grado de haberlo cultivado realmente así. Con qué razón están nerviosos. A menos que todos ellos cultiven el hábito del reposo, continuarán nerviosos por el resto de sus vidas. Parecen desarrollar un tipo de entusiasmo superficial para realizar cosas antes de que puedan hacerse. Si usted está en un tren, recuerde que no llegará a su destino hasta que el tren llegue allá. Como lo ha dicho un autor alemán bien conocido, *“No viaje con su tren, auto, o tranvía; déjelos que ellos lo lleven a Ud.”*. No luche mentalmente o nerviosamente para empujar el auto hacia delante con cada vuelta de la rueda. Esta impaciencia es la fuerza devastadora que aniquila el sistema nervioso, más que cualquier otra, a excepción de las drogas. Siéntese al teclado con un espíritu de impaciencia en su mente y cualquier cosa que ejecute tendrá el sello del arrebato como resultado.

¿Advierte usted ahora que los nervios pueden ser disciplinados a la conducta casi como se disciplina a los niños malcriados? Si Ud. se dispone a hacer algo y se olvida de qué es lo que iba a hacer antes de que lo realice, si deja caer o toma torpemente todo lo que sostiene, si usted no parece ser capaz de “atinar a la tecla correcta” al tocar, recuerde que el problema no está en sus manos o en sus brazos, sino en su cabeza, en su pose mental. Los nervios músculo-espirales, el mediano, el radial, el lunar [sic], controlan los dedos, las manos y los brazos. Pero el núcleo de todos estos nervios está situado en la corteza, en la cabeza, de donde provienen las órdenes que ponen a estos nervios en movimiento.

Tranquilice su yo mental, obtenga el mando sobre él, y observe el cambio inmediato en la mayor quietud y certeza de sus movimientos. En una ocasión yo estaba excesivamente nervioso y esto de hecho fue lo que me hizo ponerme a trabajar estudiando la condición. Consulté a un especialista en Berlín y me aconsejó que sostuviera mi mano con la palma hacia abajo. Por supuesto que se advertía

un temblor nervioso muy característico y preocupante. “Ahora” dijo, “sostenga la mano en frente del cuerpo, con el brazo no totalmente extendido sino ligeramente doblado, con los dedos no muy extendidos también. Ahora continúe mirando a sus dedos y cármelos mediante la mente hasta que la mano ya relajada deje de temblar”. El pensamiento sin duda parecía calmar los nervios y después de un poco de tiempo dedicado a la observación, la condición mejoró mucho. Después de esto me pidió que volteara la palma hacia abajo y repitiera el ejercicio. Tan solo bastó voltear la mano para producir el temblor nuevamente, pero con el tratamiento de fijar los ojos y concentrar la atención sobre la mano, pronto me di cuenta de que se lograba calmar. Practiqué este ejercicio algunas veces cada día por muchas semanas, con el resultado de que mi control nervioso mejoraba en mucho, al grado de que mi mano dejó de temblar completamente. Desde entonces mis nervios se han vuelto bastante fuertes y dependientes de mi voluntad. Esta es una forma de cura con la cual muy pocas personas están familiarizadas y la considero muy valiosa. Especialmente útil para pianistas.

Un examen para el nerviosismo igualmente ingenioso se logra con un pequeño frasco, como los antiguos utilizados para las pastillas homeopáticas al que se le pone un poco de mercurio o azogue al fondo. El mercurio se puede obtener en cualquier farmacia. Sujete el frasco con las puntas de los cinco dedos y sosténgalo con el cuello hacia arriba. Si usted se encuentra en pobre estado de control nervioso, el mercurio danzará de la manera mas agitada. Si sus nervios están más o menos bajo control el mercurio estará calmado en la superficie. Es extremadamente inusual encontrar al mercurio absolutamente en calma, aun en el caso de personas con nervios muy sanos.

UNA NECESIDAD COYUNTURAL

Existe una incuestionable necesidad de mayor consideración al asunto de los nervios por parte de los músicos Americanos. Si he dado algún consejo en la parte precedente que pudiera ser de utilidad para mis amigos Americanos en la música, me daría mucho gusto saberlo. Me ha llamado la atención una cita de un artículo del Dr. Smith Ely Jelliffe, editor del *Journal of Nervous and Mental Diseases* que enfatiza mi punto de vista. Dice: “Recuérdese esto por las generaciones mayores y como una enseñanza para las generaciones jóvenes, que el entrenamiento y la economía de fuerza neural, es vitalmente importante para la salud y la eficiencia y que los que se esfuerzan en su trabajo logren sus fines por esa misma cualidad de energía nerviosa, la cual, si se malgasta degenerará en nerviosismo”².

² Alberto Jonás: “Nervousnes in Piano Playing”, en *Great Pianist on Piano Playing*, editado por James Francis Cooke. Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva Edición: Dover, Nueva York, 1999 [texto original en inglés].

3.3. Producción compositiva

La actividad de Alberto Jonás como compositor reunió principalmente obras para piano, en las que destacan las formas que, aunque de origen antiguo, aparecen y toman auge en la época romántica como la fantasía, vals, tocata, romanza, capricho, nocturno, noveleta, etc. La dificultad técnica de estas composiciones comprende desde un nivel medio hasta una dificultad más alta sobre todo de sus estudios de concierto, procurando en la mayoría de ellas la expresividad melódica del romanticismo. A continuación mostramos las obras de Alberto Jonás que fueron localizadas en los fondos de la British Library en Londres:

Chant du Soir. Evening Song. Op. 21, No. 5 [piano solo]. Carl Fischer, Nueva York 1932.

Childhood Memories. Fourteen characteristic sketches for piano solo.

1. Bright and early. 2. A happy morning. 3. A sermon to little children. 4. Going to school. 5. Minuet. 6. Adventures and frolics. 7. When Johnny ate too much cake. 8. The orphan. 9. At the circus. 10. A ghost story. 11. 'Round grim totems: Indian dance. 12. The hearth and the stars. 13. When young hearts pray. 14. Going to bed. Carl Fischer, Nueva York, 1920.

Concert Etude Op. 22, No. 1 [piano solo]. Carl Fischer, Nueva York, 1940.

Concert-Mazurka Op. 15 [piano solo]. G. Schirmer, Nueva York, 1900.

Evocation Op. 21, No. 1 [piano solo]. Carl Fischer, Nueva York, 1932.

Fantasiestücke Op. 10 [piano solo]. G. Schirmer, Nueva York, 1899.

Five Songs for medium voice, with Piano accompaniment (Op. 17, Op. 18, Op. 19). [No. 1] "Ich hab' im Traum geweinet" ("In Dreams I fell a-weeping") - H. Heine.

[No. 2] "Sag', was du meinst?" ("Say, can you tell?") - W. Herbert.

[No. 3] Das ewige Licht. (The Eternal Light)

[No. 4.] "The Sun is a great, red Rose" - E. P. Seabury. - Two settings.

[No. 5.] Love's Tempi. - W. T. Boynton.

G. Schirmer, Nueva York, (1904).

Humoresque-Intermezzo Op. 21, No. 2 [piano solo]. Carl Fischer, Nueva York, 1932.

In Memoriam Domenico Scarlatti Op. 19, No. 1 *Pastorale*. No. 2 *Capriccio* [piano solo]. Carl Fischer, Nueva York, 1919.

F. P. Schubert (3 marches militaires. Op. 51): *Marche militaire. Freely arranged for concert performance by A. Jonás*. Op. 21, No. 6 [piano solo]. Carl Fischer, Nueva York, 1932.

Nocturne Op. 21 No. 3 [para violín con acompañamiento de piano]. Carl Fischer, Nueva York, 1935.

Nocturne Op. 21, No. 3 [piano solo]. C. Fischer, Nueva York, 1932.

Nordische Tänze Op. 12. [piano solo]. G. Schirmer, Nueva York, 1899.

Novelette. Etude in Seconds. Op. 22, No. 2 [piano solo]. C. Fischer, Nueva York, 1940.

Scottish Dance. Concert arrangement of Danses Ecossaises by A. Jonás [piano solo]. Carl Fischer, Nueva York, 1918.

*Toccata*¹ Op. 14 [piano solo]. G. Schirmer, Nueva York, 1900.

Vals Español. Spanish Concert Waltz. Op. 21, No. 4 [piano solo]. Carl Fischer, Nueva York, 1932.

Valse in C# Minor for the Pianoforte. Op. 8. O. Ditson Co., Boston, 1899.

En las biografías consultadas encontramos como parte de sus composiciones: *Fantasy Pieces* Op. 112, y *Northern Dances* Op. 12. Además de la obra *A una niña*, romanza publicada en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* de Barcelona el 15 de mayo de 1894, la cual anexamos al final de este apartado junto con el *Capriccio* y la

¹ Obra grabada en 1992 por el pianista Frederick Moyer, integrando esta pieza en el disco compacto *Of Old and New. A grandfather's tale* de JRI Recordings, Nueva York, 1992.

Pastorale In memoriam Domenico Scarlatti, y *The Heart and the Stars* de la suite *Childhood Memories* Op. 11 piezas que, entre otras se integraron dentro de la *Master School*. Asimismo, realizó algunas grabaciones de sus obras en los populares rollos de pianola, algunos de los cuales se encuentran en la Library of Congress de Nueva York, donde ejecuta: *Capriccio -In memoriam Domenico Scarlatti-* Op. 19 No. 2, *Childhood Memories* No. 11 “*Round Grims Totems*”, *Concert-Mazurca* Op. 15, *Three Northern Dances* Op. 12, *Tocatta* Op. 14, *Waltz* Op. 8, además de algunas piezas de Chopin, Grieg, Moskovsky y Arensky². Aunque la actividad profesional de Alberto Jonás fue principalmente pedagógica, no olvidemos que hablamos de un pianista de concierto, con una sólida formación y brillante carrera como ejecutante que lo respalda, de un músico con un amplio conocimiento de la teoría compositiva, lo que hace de sus obras una interesante colección de piezas para piano dignas de analizarse considerando que fueron realizadas con un serio conocimiento del instrumento y del arte compositivo.

² Larry Sitsky: *The Classical Reproducing Piano Roll: a catalogue- index*. Vol. II, Greenwood Press, Nueva York, 1990, p. 935.

Fig. 9 Alberto Jonás: Pastorale, Op. 19, No. 1 [Fragmento publicado en *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*, vol. III, 219].

In Memoriam Domenico Scarlatti
Pastorale *)
ALBERTO JONÁS, Op. 19, Nº 1

Andante tranquillo

*) Published by Carl Fischer, New York

Fig. 10 Alberto Jonás: Capriccio, Op. 19, No. 2 [Fragmento publicado en *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*, vol. I, p. 212].

In Memoriam Domenico Scarlatti
Capriccio
 ALBERTO JONÁS, Op. 19, Nº 2 *

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and ornaments (decorative flourishes). The first system is labeled 'Ossia' and contains two measures of music. The second system contains two measures. The third system contains two measures and ends with a 'poco ritard.' marking. The score is published by Carl Fischer, New York.

* Original Publishers Carl Fischer, New York

Fig. 11 Alberto Jonás: A una niña. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, año VII, núm. 152, Barcelona, mayo 15, 1894, pp. 68-72.

A UNA NIÑA.

ROMANCE.

ALBERTO JONAS.

Andante con moto. ($\text{♩} = 84$) *il canto marcato e dolce.*

Piano.

p con sordini sempre.

cresc. *decrec.* *decrec.*

cresc. *decrec.* *p*

cresc. *decrec.*

Reg: 258.

Album de la Ilustración Musical VICTOR BEROÉS propietario Barcelona.

Año 7? Nº 154

A UNA NIÑA.

p senza sordini

cresc: poco a poco. *ritard: poco.*

cresc: *mf*

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The notation is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *poco meno.* marking. The second system begins with a *p* (piano) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The third system also features a *cresc.* marking. The fourth system includes a *f* (forte) dynamic and a *cresc.* marking, followed by a *ff* (fortissimo) dynamic and another *cresc.* marking. The fifth system begins with a *ff* dynamic. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. At the bottom of the page, the text "Reg: 258." is visible.

Reg: 258.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

- System 1:** Features a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. Dynamics include *p* and *f*.
- System 2:** Includes the instruction *Piu lento.* in the treble and *decre:* in the bass. The system concludes with a *ritar:* marking and a *p* dynamic.
- System 3:** Starts with *p dolce.* in the treble and *con sordini.* in the bass. The music is characterized by a steady eighth-note pattern in the treble.
- System 4:** Continues the eighth-note pattern in the treble, with a *p* dynamic in the bass.
- System 5:** Similar to the previous system, maintaining the eighth-note texture.
- System 6:** The final system on the page, ending with a *p* dynamic in the bass.

At the bottom of the page, centered, is the text "Reg. 258." followed by a double bar line and a final *p* dynamic.

A UNA NIÑA.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked 'A UNA NIÑA.' and features a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The second system includes the markings 'ritard.' and 'a tempo.' and features a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The third system includes the marking 'senza sordina.' and features a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The fourth system includes the marking 'rit molto.' and features a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The fifth system includes the markings 'rit.' and 'a tempo.' and features a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The sixth system includes the marking 'ritard.' and features a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The score concludes with a final chord marked 'pp'.

ritard. a tempo.

senza sordina.

rit molto. rit. a tempo. ritard.

pp

Fig. 12 Alberto Jonás: The Heart and the Stars from Childhood Memories [Publicado en Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity, vol. I, p. 200-202].

XII. The Hearth and the Stars *

from "Childhood Memories" by ALBERTO JONÁS

"When 'round the hearth, gathered at night,
True hearts rejoice, are happy then;
When home means unalloyed delight,
The stars are glad. Their twinkling light
Sheds peace on earth, good will to men."

(Spanish Chants, by Latsja Oberon)

Andante con espressione
ben marcato la melodia

p

ad libitum

cresc.

f con anima

dim.

rit.

a tempo

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff in D major. The treble staff contains a melodic line with various fingerings (5, 3, 5, 4, 5, 5, 4-5, 4, 3, 5, 3, 5, 2, 4, 2, 1) and a fermata. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The system concludes with the instruction *p rit.*

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings (2, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 4, 1, 2). The bass staff has a sustained chord with a fermata. The system is marked *pp legato a tempo* and *sordini*. A repeat sign is present at the end of the system.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings (4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 5). The bass staff has a sustained chord with a fermata. The system concludes with a repeat sign.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings (3, 4, 3, 5, 4, 5, 2, 1, 2, 5, 4, 2, 3, 1, 2, 1, 4). The bass staff has a melodic line with fingerings (4, 4, 3, 4, 5, 5, 3). The system is marked *cresc.* and *f con anima*. The instruction *senza sordini* is written below the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings (5, 4, 3, 5, 4, 2, 5, 4, 2, 4-5, 4, 3, 2, 1). The bass staff has a melodic line with fingerings (1, 2, 5, 2, 3, 1). The system is marked *dim.* and *rit.*

a tempo

cresc. molto *rit.* *a tempo*

p *rit.* *a tempo*

pp *rit.* *a tempo*

tranquillo *pp* *rit.* *(sopra)*

Red. e sordini *

4. *Escuela Magistral de la Virtuosity Pianística Moderna: camino a la integración de la ejecución pianística y el estudio teórico de la técnica*

4. 1. Descripción, objetivos y planteamiento

Esta obra, cuyo título original en inglés es *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity* consta de siete extensos volúmenes escritos en cuatro idiomas: inglés, alemán, francés y español, excepto el último volumen escrito únicamente en inglés. Este método se publica en Nueva York por Carl Fisher en tres partes: los volúmenes I y II en 1922, volúmenes III y IV en 1925, y en 1929 los volúmenes V, VI, y VII. A su primera edición le siguieron varias ediciones posteriores en las cuales hubo algunas modificaciones con el propósito de mejorar sus contenidos sin alterar su forma.

El objetivo de Alberto Jonás al emprender este trabajo, como lo dice él mismo en la portada interior, es recopilar lo más útil de las obras pedagógicas de Clementi, Brahms, Czerny, Falcke, Germer, Herz, Hummel, Joseffy, Kullak, Liszt, Moszkowsky, Philipp, Pischna, Plaidy, Rosenthal-Schytte, Tausig, Safonoff, Wiehmayer reuniendo todos los elementos técnicos, estéticos y artísticos que se necesitan para la más elevada ejecución pianística¹. De esta manera, analiza y selecciona de los más importantes métodos pianísticos que aparecieron a lo largo del siglo XIX, las principales aportaciones que proporcionen una utilidad al estudio de la moderna técnica del piano, pensando en la ejecución de alto nivel. Además, pensando en la valiosa contribución que proporciona la experiencia en la ejecución, colaboran con Jonás muchos de los grandes intérpretes y pedagogos de la época, colaborando en esta obra con sus ejercicios técnicos escritos especialmente para esta obra, haciendo de este método uno de los más excepcionales de su género.

¹ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. I, 3ª ed., C. Fisher, Nueva York, 1922-1929, p. III.

Fig. 13 Alberto Jonás: Master School [portada interior].

Master School
of
Modern Piano Playing & Virtuosity

A universal method embracing all the technical, esthetic and artistic features required for the highest pianistic virtuosity. Having, as additional features, excerpts from the pedagogical works of Clementi - Johannes Brahms - Czerny - Falcke - Germer - Herz - Hummel - Joseffy - Kullak - Liszt - Moszkowski - Philipp - Pischna - Plaidy - Rosenthal-Schytte - Tausig - Safonoff - Wiehmayer. Containing approximately one thousand annotated, instructive examples taken from the entire classic and modern repertoire of the piano. Possessing, as an unprecedented feature, the

Original Exercises, Expressly written for this Work
by

Fannie Bloomfield-Zeisler ♦ Ferruccio Busoni ♦ Alfred Cortot ♦ Ernst von Dohnányi ♦ Arthur Friedheim ♦ Ignaz Friedman ♦ Ossip Gabrilowitsch ♦ Rudolph Ganz ♦ Katherine Goodson ♦ Leopold Godowsky ♦ Josef Lhevinne ♦ Isidore Philipp ♦ Moriz Rosenthal ♦ Emil von Sauer ♦ Leopold Schmidt ♦ Sigismond Stojowski.

Originally written in English, German, French and Spanish
by

ALBERTO JONÁS
IN SEVEN BOOKS
PRICE \$4.50 EACH
in U. S. A.

CARL FISCHER, Inc., - NEW YORK
COOPER SQUARE

BOSTON CHICAGO

Fig. 14 Alberto Jonás: Master School [continuación de portada interior].

Meisterschule der Modernen Klaviervirtuosität .

Eine Universalmethode, die alle technischen, ästhetischen, und künstlerischen Elemente für die höchste pianistische Virtuosität umfasst.
Als Zusatz befinden sich darin Auszüge aus den pädagogischen Werken von Clementi, Johannes Brahms, Czerny, Fälsche, Germer, Herz, Hummel, Joseffy, Kullak, Liszt, Moszkowski, Philipp, Pischna, Plaidy, Rosenthal-Schytte, Tausig, Safonoff, Wichmayer.
Das Werk enthält ungefähr tausend, mit Anmerkungen versehene, belehrende Beispiele, dem gesamten klassischen und modernen Klavierrepertoire entnommen.
Ausserdem, als einen nie dagewesenen Beitrag, die

AUSDRÜCKLICH FÜR DIESES WERK GESCHRIEBENEN ORIGINALÜBUNGEN

von
Fannie Bloomfield-Zeiser, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernst von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Isidore Philipp, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer, Leopold Schmidt, Sigismund Stojowski.
Eigenhändig verfasst auf Deutsch, Englisch, Französisch und Spanisch

von
ALBERTO JONÁS
In sieben Bänden

École Maîtrale de la Virtuosité Pianistique Moderne

Une méthode universelle comprenant tous les éléments techniques, esthétiques et artistiques que requiert la virtuosité pianistique la plus haute.
Donnant aussi des extraits des oeuvres pédagogiques de Clementi, Johannes Brahms, Czerny, Fälsche, Germer, Herz, Hummel, Joseffy, Kullak, Liszt, Moszkowski, Philipp, Pischna, Plaidy, Rosenthal-Schytte, Tausig, Safonoff, Wichmayer.
Contenant environ mille exemples instructifs et annotés, tirés du répertoire tout entier, classique et moderne, du piano.
Ayant pour trait distinctif et sans précédent les

EXERCICES ORIGINAUX EXPRESSEMENT ÉCRITS POUR CET OUVRAGE

par
Fannie Bloomfield-Zeiser, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernst von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Isidore Philipp, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer, Leopold Schmidt, Sigismund Stojowski.
Écrit originalement en Français, Anglais, Allemand et Espagnol

par
ALBERTO JONÁS
En sept Livres

Escuela Maístral de la Virtuosidad Pianística Moderna

Método universal que comprende todos los elementos técnicos, estéticos y artísticos requeridos para la más elevada virtuosidad pianística.
Contiene además extractos de las obras pedagógicas de Clementi, Johannes Brahms, Czerny, Fälsche, Germer, Herz, Hummel, Joseffy, Kullak, Liszt, Moszkowski, Philipp, Pischna, Plaidy, Rosenthal-Schytte, Tausig, Safonoff, Wichmayer.
Con cerca de mil ejemplos instructivos y anotados que se han tomado del repertorio completo, clásico y moderno, del piano.
Tiene, como distinción valiosísima y sin precedente, los

EJERCICIOS ORIGINALES ESCRITOS ESPECIALMENTE PARA ESTA OBRA

por
Fannie Bloomfield-Zeiser, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernst von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Isidore Philipp, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer, Leopold Schmidt, Sigismund Stojowski.
Escrito originalmente en Español, Inglés, Alemán y Francés

por
ALBERTO JONÁS
En siete Libros

Las dos interesantes páginas del *Prefacio* empiezan haciendo alusión al objetivo práctico que se pretende al escribir esta obra:

“[...] He deseado escribir una obra de valor *práctico*, exenta de todo material inútil o estorbo. Así, sin embargo, ha resultado de considerable extensión. En vista de eso, quizás el discípulo se pregunte: ¿Me es necesario, pues, emprender la tarea de repasar la multitud de ejercicios contenidos en esta obra? Tranquilícese. No es absolutamente indispensable que repase todos y cada uno de ellos”².

Con esta aclaración, no es necesario estudiar todos y cada uno de los ejercicios contenidos, lo que vislumbra un sistema flexible, libre del riguroso orden progresivo de las dificultades técnicas, y que considera oportuno abordar varios temas a la vez:

“[...] esta obra contiene muchos capítulos consagrados a materias artísticas que no tienen nada que ver con el mecanismo de los dedos; pero sin las cuales la ejecución pianística sería tan seca y árida como un desierto. Varias de estas materias de estética del piano no han sido profundizadas, discutidas, ni siquiera consideradas en ninguna de las obras pedagógicas publicadas hasta hoy [...] se encontrará en esta obra un número considerable de ejemplos escogidos [*sic*] del repertorio clásico y moderno [...] casi todos los ejemplos contenidos en esta obra llevan anotaciones, comentarios y explicaciones relativas a su ejecución. Así se estimula al discípulo a trabajar pasajes técnicos que para él significan dominar piezas de antemano [...]”³.

La forma de abordar esta *Escuela Magistral* es estudiando varios capítulos de forma simultánea, según el criterio de cada maestro y, por supuesto, de las necesidades del discípulo. Para esto, Jonás propone un modelo general, que incorporamos a continuación, pudiendo modificarse según el tiempo disponible de estudio. Podemos

² *Ibíd.*, p. XXXVII [Prefacio].

³ *Ibíd.*

observar el planteamiento que propone Jonás al alternar el estudio de extensiones y de la posición fija. Quedando como puntos básicos del estudio diario: los ejercicios de pulgares, de dedos, estudio de escalas, trinos, notas dobles, arpeggios y octavas. En el caso de las escalas recomienda estudiar una escala mayor y una escala menor diariamente, completando el ciclo completo de escalas en dos semanas. En el esquema siguiente se ha considerado una hora de trabajo técnico al tener cuatro horas disponibles de estudio diario.

EJEMPLO 1 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity, vol. I, p. V. [Sugerencia sobre la forma de usar la Master School, en el caso de disponer cuatro horas diarias de estudio].*

Schedule for four hours of daily practice		
	Minutes	
Extensions	} (on alternating days)	5 (Book I) One or two exercises, in the order given.
"Fixed Position"		5 (Book I) One or two exercises, in the order given.
"Thumbs"		10 (Book I) Two or three exercises, in all the keys, in the order given.
Finger Exercises		10 (Book II) Practise every day one major and one minor scale. Complete the cycle of major and minor scales in two weeks.
Scales		5 (Book III) One or two exercises, in the order given.
Trills	} (on alternating days)	10 (Book IV) One or two exercises, in all the keys, in the order given.
Thirds		10 (Book III) One or two arpeggios, with their inversions, in the order given.
Sixths		5 (Book VI) Two exercises, in all the keys, in the order given. Pending the publication of Book VI, use the "Pianoscript Book," by Albert Jonás.
Arpeggios		
Octaves		

(Fourths, Seconds, Sevenths, and Mixed Double Notes, all of which are contained in Book IV, may be taken up once a week, during alternation weeks, in place of the Thirds or Sixths.)

Un aspecto que sobresale en estas líneas es la postura que Jonás adopta ante los comúnmente llamados "ejercicios diarios" enfatizando su inutilidad -como bien lo propusiera Chopin años atrás- ya que cualquier ejercicio tocado por un simple deber no sirve y aconseja que una vez obtenido el beneficio de determinado pasaje se pase a otro.

"[...] ¿Qué es ejercicio diario? ¿Es un ejercicio que se debe estudiar fielmente todos los días? Entonces ¿en qué pesadilla se convertirían [*sic*] los "Cuarenta

Ejercicios Diarios” de Czerny, cada uno de los cuales, según lo requiere su autor, debe ser repetido 20, 30, 40 veces seguidas! ¡Y los “Ejercicios Diarios” de Tausig! [...] ¡Y los 60 Ejercicios de Hanon, según las indicaciones que traen, hay que repasarlos todos los días! [...] ¿Esto sería para desanimar? No, por la sencilla razón de que todo esto es imposible, y sea dicho de paso, completamente inútil! No hay “ejercicios diarios”. No hay nadie que en verdad haya estudiado ciertos ejercicios, ni aun escalas, sin omitirlos jamás de su trabajo diario”⁴.

Precisamente el propósito de esta obra es proporcionar al discípulo los ejercicios que desarrollarán las habilidades para resolver determinados pasajes difíciles en una obra, pero lo cierto es que los ejercicios útiles para unos pueden no serlo para otros, y este es precisamente el argumento que justifica la enorme extensión de la obra. Con las siguientes palabras podemos ver la seguridad y la confianza de Jonás sobre la efectividad de estos ejercicios:

“[...] Tengo la certeza de que cada uno de ellos posee un gran valor individual. Asimismo, estoy seguro de que todos ejercen una acción decisiva y sumamente eficaz y benéfica en la ejecución de quienes aspiran a ser pianistas. Y no me contenté con lo que yo mismo podía dar. [...] he citado [...] lo mejor a mi parecer, de lo que los más notables autores han dado en sus obras pedagógicas para el piano. [...]”⁵.

Evidentemente, Jonás estaba seguro de lo que hacía, al reunir todo aquello que pudiera ser útil en el desarrollo del pianista, aportando sus propias ideas, escudriñando cuidadosamente en obras ya publicadas para extraer lo mejor de ellas ajustándolas al sistema que estaba creando, integrando además las valiosas aportaciones de los virtuosos del piano de la época, resultando en su parecer una obra

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*, p. XXXVIII.

completa, útil y práctica, además de estar plenamente consciente de la relevancia de su método:

“[...] Pero lo que hace que la “Escuela Magistral de la Virtuositad Pianística Moderna” sea *única en la historia de la música*, es que han colaborado en ella la mayoría de los grandes “virtuosos” del piano en nuestros días. [...] todos han examinado con cuidado esta obra y han colaborado con ejercicios originales, escritos expresamente para ella”⁶.

Al final de su prólogo, Jonás menciona el antiguo método de Moscheles y Fétis, contrastándolo con su *Escuela Magistral*:

“Cuando Moscheles y Fétis publicaron su “Méthode des Méthodes”, (completamente anticuado hoy día), pudieron mencionar con orgullo la colaboración de Chopin y Liszt –el primero con tres encantadores estudios, el otro con dos de sus mas hermosas piezas para piano: “Waldesrauschen” y “Gnomenszenen”. Estos deliciosos poemas tonales no desarrollan la técnica del pianista: la requieren.

Pero en la “Escuela Magistral de la Virtuositad Pianística Moderna” los grandes “virtuosos” ya citados han dado sus propios ejercicios, la ayuda más directa y eficaz que un profesor de piano pueda desear para sus discípulos. Esto, a mi ver, justifica el título de “Escuela Magistral de la Virtuositad Pianística Moderna”⁷.

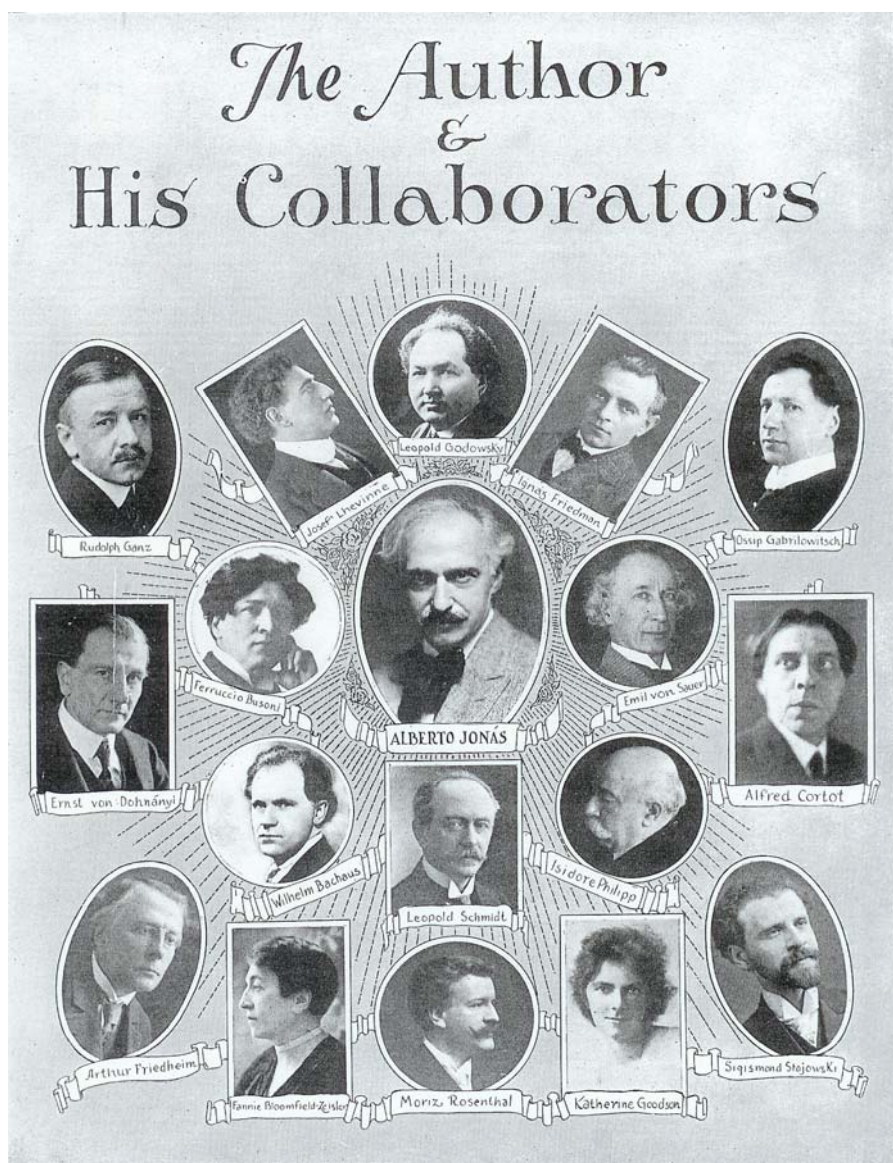
Han pasado casi cien años desde que se publicó el método de Fétis y Moscheles, pero la reflexión que Jonás hace respecto a los estudios que Chopin y Liszt escriben especialmente para esta obra es significativa. Estas piezas *no desarrollan la técnica del pianista: la requieren*, dice Jonás, lo que alude a un frecuente uso incorrecto de las obras virtuosas, abordándolas sin un trabajo previo de desarrollo técnico,

⁶ Ibíd.

⁷ Ibíd.

desembocando en una ejecución deficiente. En las palabras de Jonás, podemos ver su idea de realmente servir de ayuda a los estudiantes de piano, de hacer una obra que desarrolle la virtuosidad pianística a un alto nivel y para esto qué mejor que las enseñanzas de los grandes virtuosos del piano.

Fig. 15 Alberto Jonás: *Master School*. 3ª ed. [fotografías de colaboradores de Jonás como aparecen en la primera página de la obra].



La colaboración de personajes altamente reconocidos en el mundo de la pedagogía y la ejecución pianística de la época indudablemente favorece la *Master School* a través de esta interesante colección de ejercicios técnicos escritos por: Fannie Bloomfield-Zeisler, Wilhelm Bachaus, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernest von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Isidore Philipp, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer y Sigismond Stojowsky, dejando un legado invaluable en estas páginas.

Por otro lado, al referirse a los capítulos dedicados al aspecto espiritual, emocional y estético de la ejecución termina su prólogo con estas palabras:

“[...] si se considera que han ayudado a ensanchar el horizonte del joven músico, a fortalecer su fe en sí mismo, a aumentar su reverencia por los grandes maestros de la música; entonces habré realizado mi propósito, que es el de ayudar a allanar, para el maestro así como para el discípulo, el sendero siempre ascendente que conduce no solo a la maestría y al éxito –estas no son más que el resultado de fuerzas sabiamente desarrolladas- sino también a la honda, inefable felicidad con que la Música -cuando se la ama, honra y reverencia- inunda el corazón del ferviente y sincero artista”⁸.

El propósito de Alberto Jonás al escribir esta obra era indudablemente desarrollar la técnica del pianista de una forma integral: desarrollando la destreza de los dedos, cultivando un buen estado de ánimo y mental del ejecutante, así como fortaleciendo el amor y entrega al arte de la música. Destaca este criterio poco común, sobre todo en la metodología del siglo XIX, pero que en esta obra no deja rastro de lo que posiblemente vivió el autor en los inicios de su formación, y que propone un concepto nuevo en la pedagogía de la técnica.

⁸ Ibíd.

4.2. Estructura y contenidos de la obra

4.2.1. *Libro I. Actitud Mental, Extensión, Posición Fija, Flexibilidad y Destreza de Pulgares, Ejercicios de Dedos*

El primer libro comienza con un breve y singular apartado dedicado a la *Actitud Mental*¹, con el que el autor sugiere, en principio, adoptar una actitud positiva respecto al difícil camino que implica el hecho de querer ser pianista, haciendo hincapié en clarificar los objetivos que se persiguen y tener una verdadera vocación, ya que de esta manera, no sólo se disfrutará el resultado del trabajo diario sino también del trabajo mismo. Es en este interés de dedicación y amor a la música donde se refleja una personalidad de compromiso y entrega del autor que posiblemente intenta transmitir lo que él personalmente experimenta. Reflexionar sobre la actitud mental en un método pianístico es algo poco común sobre todo en las obras decimonónicas que promovían principalmente el mecanismo de los dedos, aunque posteriormente estos temas se trataban por separado sin encontrar el complemento entre la mentalización y el desarrollo de la técnica.

“[...] Aprended con buena voluntad, con ardiente deseo, con sencillez; pero guardaos de secar vuestro corazón y vuestra mente mientras los dedos se hacen rápidos y fuertes, las muñecas flexibles y vigorosas. [...] Cuidad de que vuestros nervios [...] se conserven tranquilos y fuertes, dóciles a vuestra voluntad; que vuestra inteligencia y mentalidad reciban diario sustento”².

Aunque el virtuosismo es el tema central de esta obra, el propio Jonás reconoce que el medio para alcanzar tal virtud es algo más que trabajo:

¹ Alberto Jonás: *Master School of Piano Playing and Virtuosity*. Vol. I, 3ª ed., Carl Fischer, Nueva York, 1922-1929, p. 5.

² *Ibíd.*

“Meditad con cuidado a quien vais a confiar vuestra educación artística para llegar a ser un día un brillante pianista, un excelente músico, un virtuoso de técnica deslumbrante, sonido y “toucher” hermosos, en posesión de todos los secretos de su arte; y de personalidad desarrollada con cuidado y con firmeza; capaz de conmover el corazón y el espíritu del auditorio y de gusto sano y refinado; de amplias ideas y verdaderamente artísticas. O bien, de no ser posible alcanzar esa altura de virtuosidad, por carecer de dotes primordiales necesarias, llegar a ser un profesor de piano capaz, competente, con métodos modernos, que por su ejecución personal, sus conocimientos y los resultados que obtiene en su enseñanza, se asegura la consideración social y éxito financiero”³.

Es interesante este conjunto de virtudes que un buen pianista debe reunir, pero para eso hace falta trabajo, disciplina, un buen maestro, e indudablemente un gran talento. El hecho de contemplar decididamente el talento como parte fundamental del desarrollo técnico y mencionarlo dentro de la obra contrasta con otros tratados que no mencionan este tema. El ser un buen profesor de piano es, para este pedagogo, la opción que consuela el hecho de no poder alcanzar el virtuosismo pianístico, y aunque discrepemos en esta aseveración, es evidente que el concepto de pianista virtuoso encierra el requisito fundamental e imprescindible que es el talento además del trabajo. Esto es muy claro para Alberto Jonás, quien pretende con esta obra alcanzar el virtuosismo de quienes tengan las facultades naturales para ello.

Después de la propuesta de una buena actitud, se inician propiamente los *Ejercicios de Extensión*⁴. A diferencia de otros textos que inician invariablemente por los de posición fija, Jonás prefiere el inicio con este tipo de ejercicios, evitando en principio, la frecuente tensión que conllevan los típicos ejercicios de posición fija, dejando paso a la flexibilidad de los movimientos, procurando el desplazamiento sobre el teclado desde el primer momento. Recordemos que el método no necesariamente consiste en

³ Ibíd.

⁴ Ibíd., p. 7.

dominar las dificultades en el orden en que aparecen en el texto, pero ya que esta estructura se plantea analizando y estudiando textos anteriores, intenta mejorar en lo que se había hecho hasta entonces proponiendo nuevos planteamientos, por lo que deja ver la preferencia al iniciar con este tipo de ejercicios.

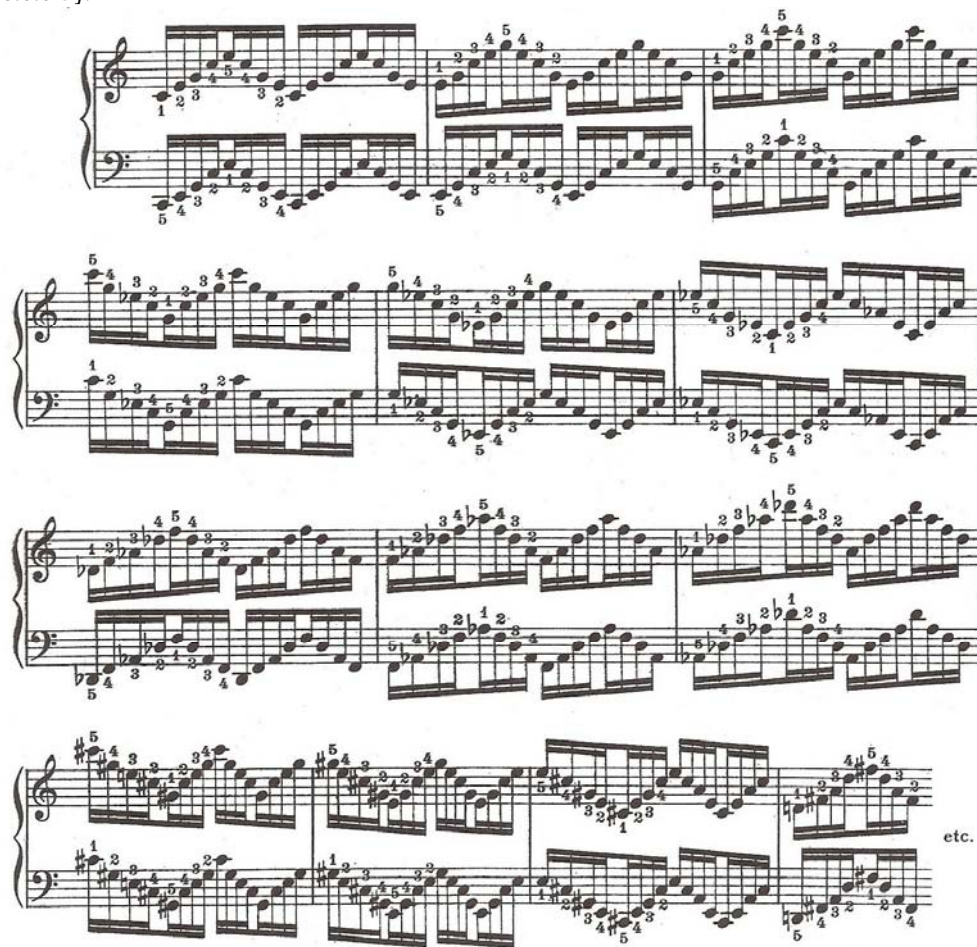
En estos once ejercicios se pretende desarrollar la flexibilidad de los dedos trabajando la extensión entre cada uno de ellos al alcanzar notas separadas por una distancia bastante considerable por lo que algunos no son aptos para manos pequeñas.

EJEMPLO 2 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 8 [Ejercicio 2].*

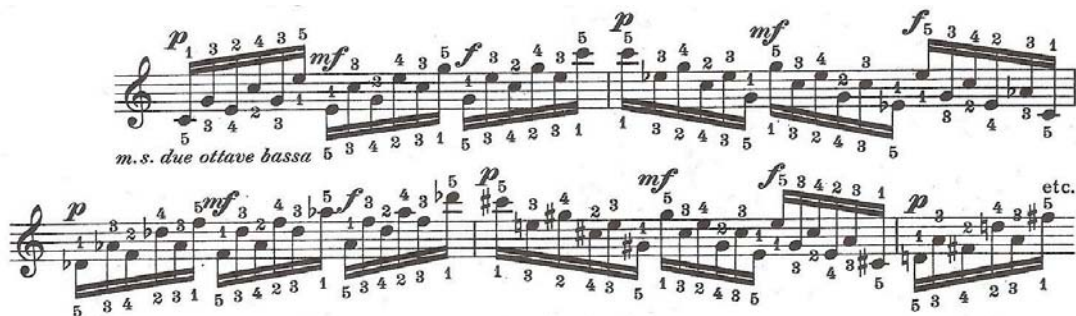


Sin embargo, encontramos variedad en estos ejercicios, los cuales pueden ser estudiados perfectamente para manos más o menos grandes, desarrollando el trabajo muscular del ejecutante como muestran los siguientes ejemplos.

EJEMPLO 3 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 9*
[Ejercicio 3].



EJEMPLO 4 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 10*
[Ejercicio 6].



Además de realizar un trabajo de dedo, Jonás se interesa por la intervención del brazo como ayuda a la ejecución de notas distantes, como se observa en el siguiente ejemplo, en el que el brazo ayuda a reducir el esfuerzo que exige la extensión.

EJEMPLO 5 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 15* [Ejercicio 10].



El siguiente capítulo es dedicado a los *Ejercicios de Posición Fija*⁵, sobre lo que se comenta la usual posición fija sobre cinco notas (do-re-mi-fa-sol) de los métodos “antiguos” que no favorecen la flexibilidad ni fuerza de los dedos:

⁵ *Ibíd.*, p. 25.

“(…) los dedos debían herir la tecla cierto número de veces, uno después de otro, lo cual no aumenta la flexibilidad y actividad de los ligamentos entre los dedos, ni la rapidez y soltura de los dedos mismos, y aumenta muy poco la fuerza”⁶.

Entre esos textos, destaca la importancia del estudio del *Gradus ad Parnassum* de Clementi por ser de los que da mejores resultados, debido principalmente a que están pensados para favorecer la naturaleza del tercer y cuarto dedo. Asimismo, recomienda los *Estudios Técnicos* de Liszt que renuevan este tipo de ejercicios empleando ritmos diferentes en *legato* y *staccato*.

En cuanto a la posición fija de Chopin (mi-fa#-sol#/la#-si) Jonás afirma que mantiene la estabilidad de la mano pero que no se obtienen notables resultados ya que, aunque favorece la posición natural de la mano, el esfuerzo digital no es muy diferente a las anteriores propuestas, a menos de que se estudie con diferentes ritmos. En cambio, propone el estudio de la posición fija sobre las notas do-re#-fa#-la, dejando cada dedo libre de ejecutar la nota mas próxima así como la mas lejana, mientras los otros obviamente se encuentran apoyados, fortaleciendo de esta manera la mano y el antebrazo, además de dar flexibilidad y fuerza a los ligamentos entre los dedos.

EJEMPLO 6 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 30 [fragmento].



⁶ Ibid., p. 26.

EJEMPLO 7 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 32 [fragmento].*



Quizá la mayoría de los métodos pianísticos emplean muy literalmente el término de posición fija, provocando algunas veces tensión en vez de soltura, lo que contrasta en este caso con la idea de dominar dentro de una determinada posición, teclas cercanas con el fin de estirar gradualmente los ligamentos, logrando la posterior flexibilidad de los dedos, sin descontar el cuidado sobre la soltura del resto del brazo, favoreciendo de esta manera un mayor fortalecimiento muscular. Este tipo de ejercicios no se encuentra en los métodos decimonónicos que cita Jonás, por lo que esto viene a ser una forma novedosa en cuanto al tratamiento de los ejercicios de posición fija, además de considerar ejercicios especiales para las manos pequeñas sobre la posición fija de re^b -mi^b -sol^b -la^b -si^b, y ejercicios de posición fija sobre las teclas negras.

EJEMPLO 8 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 34-35

[Posición fija sobre teclas negras].

The musical score consists of ten staves, each containing a sequence of chords and triplets. The exercises are designed for a fixed position on the black keys. The notation includes various fingerings (1-5) and articulations (accents, slurs) to guide the performer. The exercises are organized into two groups of five staves each, with the first group focusing on specific chord progressions and the second group on more complex triplet patterns.

Posteriormente, encontramos el capítulo dedicado a la *Flexibilidad y Destreza de los Pulgares*⁷, donde el autor reúne numerosos e interesantes ejercicios, considerando el pulgar como una de las principales causas de la limpieza o impureza en la ejecución. Entre ellos, escribe ejercicios especiales como preparación al estudio de las escalas, aunque quizá pueda parecer algo elemental si consideramos que están dirigidos a estudiantes con cierto nivel técnico, pero es evidente el interés del autor hacia el perfeccionamiento del paso del pulgar dada su influencia fundamental en la ejecución, siendo el que permite transportar la mano a diferentes posiciones gracias a la flexibilidad que tiene este dedo por su naturaleza anatómica. De ahí que este virtuoso maestro sea consciente de la relevancia que tiene el especial cuidado en el estudio no sólo del paso del pulgar, sino en el desarrollo de la flexibilidad de este elemento tan importante y tan frecuentemente descuidado. Para estos ejercicios, se considera el movimiento lateral del pulgar, aconsejando el estudio con un toque ligero y rápido, en todos los tonos.

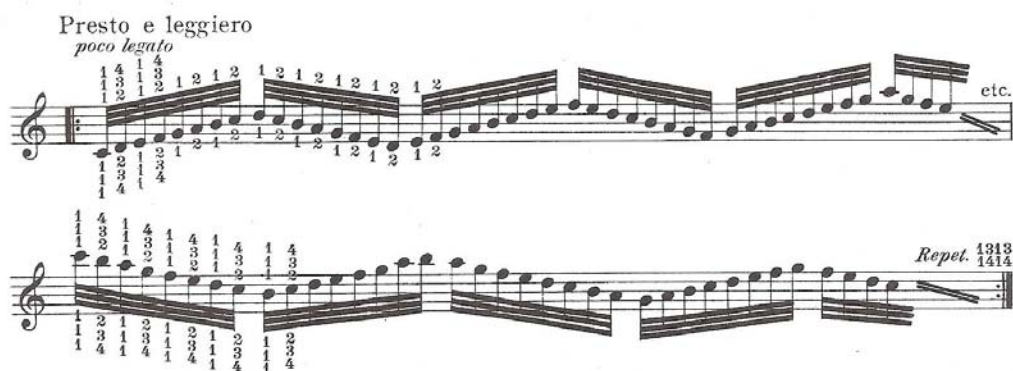
EJEMPLO 9 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 42* [Ejercicio 1].

Presto

The musical score is for a piano exercise titled 'Ejercicio 1' by Alberto Jonás, marked 'Presto'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff continues the piece, maintaining the one-flat key signature. The third staff introduces a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by rapid, continuous sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 placed above or below the notes. The piece concludes with the abbreviation 'etc.'.

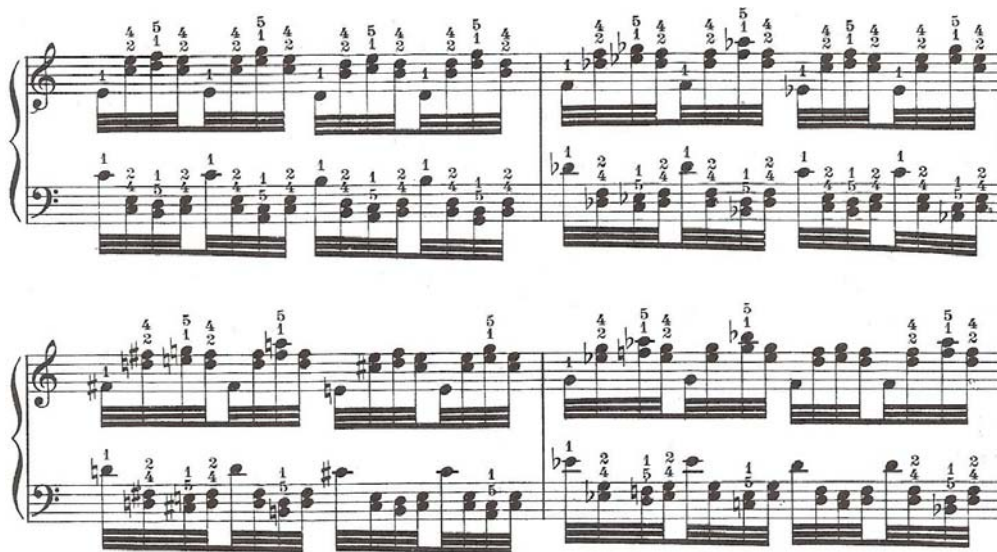
⁷ Ibíd., p. 41.

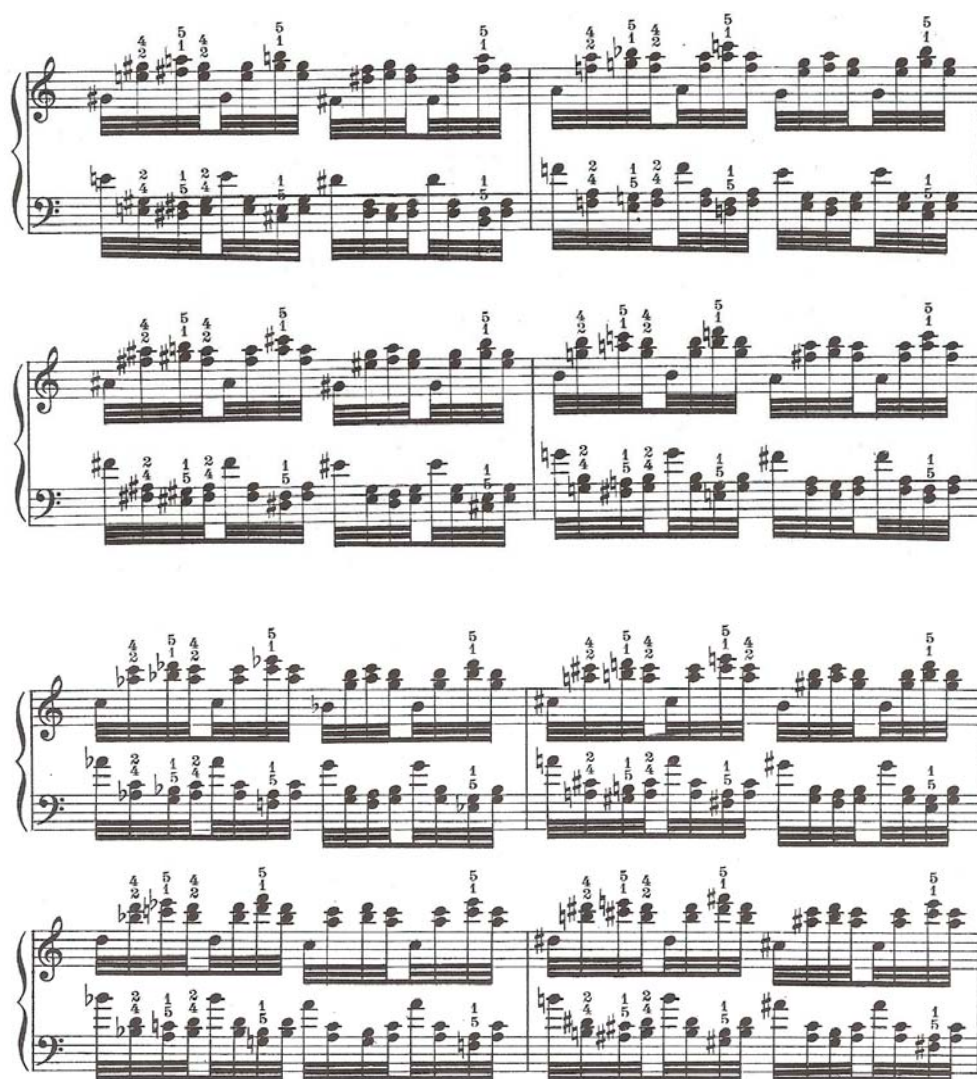
EJEMPLO 10 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 43*
[Ejercicio 4].



Algunos de estos ejercicios desarrollan favorablemente el trabajo del paso del pulgar, generando destreza y rapidez en sus movimientos, además de ser interesantes y útiles los que preparan el trabajo de escalas y arpeggios. Como veremos en el siguiente ejemplo, el complicado trabajo que se exige al realizar distantes saltos con el pulgar descansando en notas dobles, desarrolla además el movimiento del brazo.

EJEMPLO 11 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 51-52*
[Ejercicio 16].





Pero lo que ocupa más de la mitad de este primer volumen, cerca de 150 páginas, son los *Ejercicios de Dedos*⁸, dedicados a trabajar la fortaleza, igualdad e independencia de los dedos a través de la variedad en estas páginas.

“[...] Se estudiarán los ejercicios de dedos también con todas las gradaciones dinámicas, en legato y staccato [...] y con diferentes ritmos [...]”⁹.

⁸ *Ibíd.*, p. 65.

⁹ *Ibíd.*, p. 66.

Estos ejercicios deben ser estudiados con variaciones de ritmo, de dinámica, toque, incluso con cambios de digitación en algunos, para así obtener el máximo provecho, recomendando también tocarlos en todos los tonos como parte del reconocimiento y dominio del teclado adaptándose a las diferencias topográficas que trae consigo el cambiar de tono el mismo ejercicio.

“[...] El que descuide este consejo, perderá la posibilidad de adquirir esa técnica soberana que es el resultado del dominio completo sobre el material dado. Más vale un ejercicio en todos los tonos, que tres en un tono solo [...]”¹⁰.

En este mismo capítulo se dedica un espacio para *Ejercicios especiales con notas tenidas*¹¹, los cuales pueden clasificarse también como ejercicios de extensión, aunque Jonás tiene el argumento para explicar su decisión de acomodarlos en esta sección:

“[...] Los he puesto aquí porque, en general, el discípulo considera las extensiones como algo especial, que no se necesita estudiar más que de vez en cuando, y justamente [...] dan, como ejercicios de dedos, los mejores resultados. Estiran los tendones y los ligamentos de los dedos en todos sentidos, y los hacen notablemente más fuertes, más ágiles y más flexibles [...]”¹².

Cabe destacar que estos ejercicios son de alta dificultad, y conviene analizar en qué casos se pueden aplicar cada uno de ellos.

¹⁰ Ibíd.

¹¹ Ibíd., p. 77.

¹² Ibíd.

EJEMPLO 12 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 78*
[Ejercicio 1].



Es importante señalar que, haciendo referencia a estos ejercicios, Jonás considera el movimiento lateral de dedos, muñeca y antebrazo:

“[...] En muchos de estos ejercicios [...] aparece un nuevo procedimiento, el cual, que yo sepa, no ha sido aún mencionado en ninguna obra pedagógica: me refiero a la educación sistemática (en general descuidada y sin embargo de tan alto valor) del movimiento lateral y de la flexibilidad de los dedos, de la muñeca y del antebrazo. Este movimiento y esta flexibilidad lateral ejercen influencia no bastante apreciada y, sin embargo, muy importante, en el desarrollo y conservación de una gran virtuosidad técnica en la ejecución pianística”¹³.

No es frecuente que un método pianístico considere los movimientos laterales de dedos y muñeca, por eso es interesante el planteamiento que hace Jonás en este capítulo. La propuesta de ejercicios que trabajan el movimiento lateral de cada uno de los dedos puede beneficiar el desarrollo de las articulaciones en este específico

¹³ *Ibíd.*

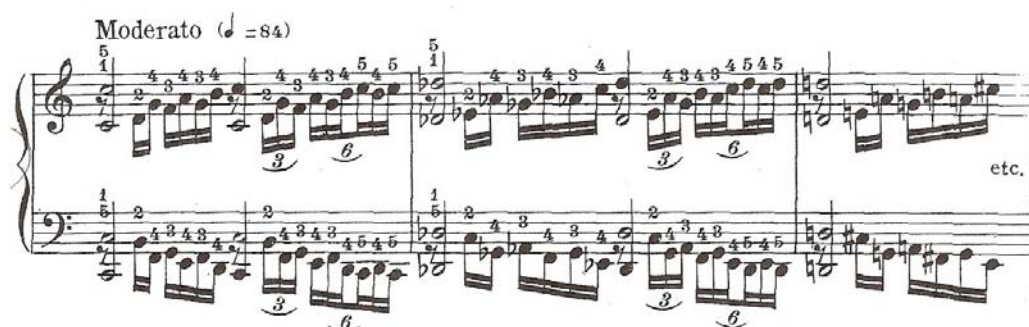
movimiento que generalmente se realiza sin considerarlo concientemente. Es el caso de los ejemplos 14 y 15 en los que podemos ver como el segundo y cuarto dedos realizan una acción hacia los lados, trabajo que favorece el estudio de obras polifónicas en las que se ejecutan varias voces con una sola mano, recurriendo frecuentemente al movimiento lateral de dedos. Asimismo, se integran ejercicios en los cuales también la muñeca y el brazo se accionan lateralmente de forma que se facilite la ejecución, como se observa en el ejemplo 13. La minuciosidad con la que se trata este tema, revela la importancia que tienen para el autor, debido a que le considera un elemento fundamental en el desarrollo de la técnica.

EJEMPLO 13 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 78 [Ejercicio 2].*

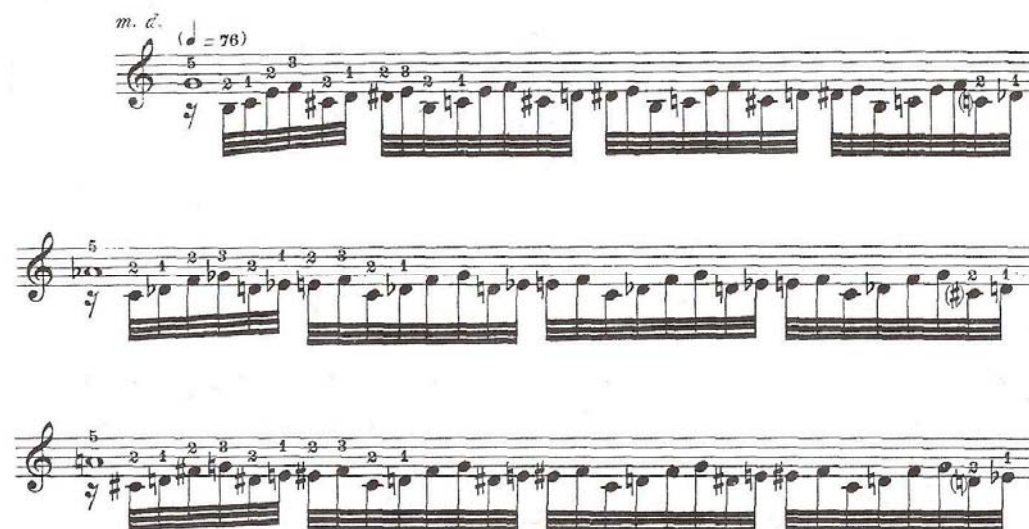
♩ = Moderato

The musical score for Example 13, Exercise 2, is presented in three systems. The first system begins with a tempo marking of '♩ = Moderato'. The right hand (treble clef) plays a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulations. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The second system continues the exercise with 'etc.' markings. The third system also continues with 'etc.' markings. The score includes various fingerings and articulations throughout.

EJEMPLO 14 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 88
[Ejercicio 9].



EJEMPLO 15 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 92
[Ejercicio 15].



Ejercicios de séptima disminuida, ejercicios especiales para el cuarto y quinto dedo, para la flexibilidad de la mano, combinando *legato* y *staccato* en una sola mano, con manos cruzadas, ejercicios para obtener rapidez y ligereza de dedos y mano, son temas que se abordan también en este extenso capítulo de ejercicios de dedos.

Se incluyen ejercicios de los tradicionales métodos y estudios ya publicados hasta la fecha, así como los llamados *Ejercicios Preparatorios* que tienen la finalidad de

resolver una dificultad específica de algunas obras del repertorio pianístico, cerrando con fragmentos de piezas tomadas del repertorio pianístico como ejemplos de los temas abordados en este capítulo.

En estos ejercicios preparatorios, el autor pretende ilustrar una de las maneras en que pueden ser estudiados algunos pasajes de las obras pianísticas. Por ejemplo, para el estudio de uno de los fragmentos de la Sonata Op. 53 de Beethoven, propone un ejercicio previo en el que se ubican las posiciones de arpeggios desarrollando ligereza y coordinación a través de la integración de apoyaturas, lo que puede ser aplicado directamente a las notas reales de la sonata modificándolo rítmicamente como parte del proceso de estudio. De esta misma manera aborda algunas de las principales obras del repertorio pianístico, escogiéndolas de acuerdo a los temas expuestos en este primer volumen.

EJEMPLO 16 *Ludwig van Beethoven: Sonata Op. 53 [fragmento].*



EJEMPLO 17 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 195-196 [Ejercicios Preparatorios].*

Allegretto moderato

The musical score is written for piano and features six systems of two staves each (piano and treble clef). The tempo is marked 'Allegretto moderato'. The key signature has one sharp (F#). The score is characterized by complex fingering, including many triplets and sixteenth-note runs. The first system begins with a forte (f) dynamic. The piece concludes with the word 'etc.' in the final measure of the sixth system.

Estos numerosos ejercicios de dedos están dirigidos a alumnos avanzados, que tienen resueltos los elementos básicos de la técnica, quedando muy claro con este primer libro a qué tipo de alumnos se dirigía el autor, con lo que podemos confirmar el alto nivel pianístico en el cual se desenvolvía su actividad profesional, sin embargo, con un cuidadoso análisis es posible utilizar numerosos de ellos para aplicarlos en el desarrollo de un estudiante de nivel medio con la finalidad de trabajar y desarrollar la independencia de dedos, agilidad y flexibilidad.

En resumen, los elementos más relevantes en este primer volumen de la *Master School* son:

1. Inicio de la obra con el tema de extensiones, a diferencia de otros textos que inician por los ejercicios de posición fija, dejando en primer lugar la flexibilidad de los movimientos, procurando el desplazamiento sobre el teclado desde el primer momento. Aunque que el método no necesariamente consiste en abordar las dificultades en el orden en que han sido dispuestas, sin embargo, es un elemento a considerar puesto que es una obra que recoge las principales teorías técnicas decimonónicas y que, bajo ese análisis propone nuevos planteamientos, lo que puede ser significativo el hecho de modificar una verdadera tradición por comenzar los métodos con ejercicios de posición fija.
2. El planteamiento inicial de considerar el trabajo técnico como parte imprescindible del proceso de estudio. Propone dedicar una cuarta parte del tiempo disponible de estudio a los ejercicios del método.
3. Alberto Jonás no les atribuye ninguna utilidad real a los “ejercicios diarios”, llamados así antiguamente por su deber de ejecutarse todos los días, ya que el tocarlos por un simple deber no da resultado, recomendando entonces, cambiar de ejercicio una vez obtenido el beneficio de éste.
4. Introduce novedosos ejercicios de posición fija, donde cada dedo acciona varias teclas cercanas a la principal, estirando gradualmente los ligamentos

entre los dedos desarrollando el movimiento lateral del dedo, para lograr una mayor flexibilidad, fortaleciendo a la vez la mano y el antebrazo.

5. Dedicar especial atención al paso del pulgar, argumentando su importancia como principal causa de la limpieza o impureza en la ejecución.
6. Se pretende allanar las dificultades técnicas, pero también ampliar el horizonte del joven músico, fortalecer su fe en sí mismo y aumentar el amor a la música, en contraste con el frecuente propósito común de las obras decimonónicas de lograr sólo el perfeccionamiento en la ejecución, o el de las obras científicas de los inicios del siglo XX que abordaban la técnica separándola del desarrollo musical del ejecutante.

Según lo expuesto, podemos decir que este volumen contiene elementos que pueden ser calificados como vanguardistas dentro de los conceptos pedagógicos prevalecientes anteriormente. Estos son:

1. La reflexión sobre la actitud positiva. Considerar el lado psicológico de la ejecución no es de ninguna manera frecuente en los textos dedicados a la enseñanza de la técnica del piano, lo que en principio, supone un tratamiento diferente, moderno -y único- de la pedagogía del instrumento, con una clara visión de las necesidades del pianista que se forma como concertista, donde el control mental -no sólo técnico- es fundamental para un eficaz desenvolvimiento artístico y profesional.
2. Conciencia de la diferencia entre las posibilidades fisiológicas entre cada alumno, situación que provoca discrepancias entre lo que puede ser útil para unos u otros. Para esto integra una diversidad de ejercicios atendiendo a las necesidades diferentes de cada persona. Esta es la justificación para la gran extensión de la obra.

3. Considera los movimientos laterales de dedos, muñeca y antebrazo, incorporando a la obra un elemento técnico trascendente dentro de la moderna técnica pianística, no mencionado en los métodos pianísticos.
4. Visión retrospectiva del autor, que extrae lo mejor de las obras pasadas, enriqueciéndolo con sus propias aportaciones y experiencia.

4.2.2. Libro II. Escuela Magistral de las Escalas, Legato-Staccato-Portamento, Toucher, Sonido Cantante, El Arte de Tocar sin dar Notas Falsas

El segundo libro cuenta con cinco capítulos, el primero de los cuales es dedicado a la *Escuela Magistral de las Escalas*¹, capítulo que aborda el estudio de las escalas diatónicas, mayores, menores, tonos enteros y cromáticas; digitaciones novedosas y diferentes maneras rítmicas y dinámicas de estudiarlas, ejercicios de velocidad en escalas publicados por primera vez y digitaciones especiales de Philipp, Busoni y Rosenthal-Schytte; escalas cromáticas con manos alternas y nuevos procedimientos para éstas no publicados anteriormente. Son dedicadas numerosas páginas al tema de las escalas, considerándolas como parte esencial en el desarrollo técnico del pianista:

“[...] Mi intención es enseñar la manera de estudiar las escalas para obtener perfecta maestría sobre esta parte de la técnica del piano que caracteriza, acaso mejor que ninguna otra, el mérito y la calidad del pianista [...]”².

Generalmente consideradas como uno de los aspectos de la técnica más áridos, quizá por la tendencia a su estudio mecanizado, las escalas son para Jonás el espacio donde convergen el trabajo de los dedos y la concentración para obtener calidad en el sonido, dejando de lado la antigua mentalidad de hacer solo gimnasia:

“[...] El fastidio del estudio técnico desaparece como por encanto y se transforma en un trabajo absorbente y delicioso, en cuanto el pianista pone en él toda su observación de oído y de mirada y afina su apreciación de la belleza del sonido, así como su gusto artístico [...]”³.

¹ Alberto Jonás: *Master School of Piano Playing and Virtuosity*. Vol. II, 3ª ed., C. Fisher, Nueva York, 1922-1929, p. 2.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*

Esto no solo implica mover los dedos y aprender digitaciones, la importante indicación de estudiar las escalas poniendo toda la atención sobre el sonido, el toque, la articulación, concretamente la calidad del sonido, aparta completamente la tradición del trabajo técnico repetitivo y mecanizado de los anteriores métodos del siglo XIX, proponiendo sin duda, la racionalización de la técnica.

En cuanto a las escalas menores, Jonás utiliza sólo la escala menor armónica, así como su utilización también para los ejercicios en modo menor que contiene la obra, justificando este criterio de la siguiente manera:

“[...] Hay muchas razones para descartar la escala “menor melódica”, por ser anticuada, ilógica y sin valor”. Una “escala”, es decir, una sucesión diatónica de tonos, no merece este nombre sino cuando estos tonos son los mismos, tanto al bajar como al subir. La escala “menor melódica” está compuesta en realidad, de dos escalas, siendo la ascendente la antigua escala griega “Dórica”, con séptima mayor en lugar de séptima menor, y la descendente la “Eólica”⁴.

El autor emplea *Varias maneras diferentes de estudiar las escalas*⁵, entre ellas está el de utilizar sólo tres o cuatro dedos, obteniendo así una mayor agilidad de pulgares e igualdad en la ejecución; tocar ejercicios de escalas con los cinco dedos en grupos de cinco notas y omitiendo el uso del pulgar, indicando hacer cada caso en todos los tonos. Estos procedimientos poco comunes en el estudio de escalas, tienen como objetivo principal agilizar la movilidad del paso del pulgar que sin lugar a dudas benefician la ejecución veloz de la escala.

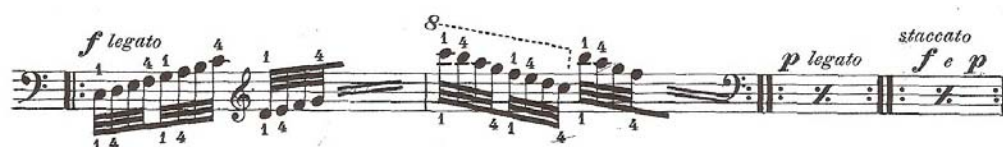
⁴ Ibíd., p. 15.

⁵ Ibíd., p. 22.

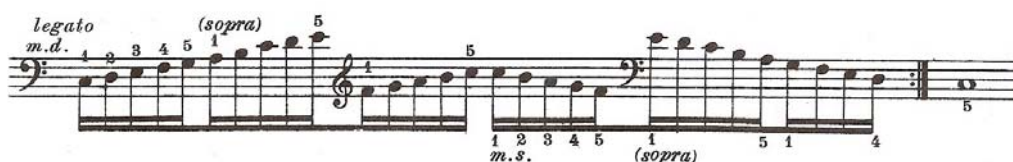
EJEMPLO 18 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, p. 22*
[Ejercicio con tres dedos].



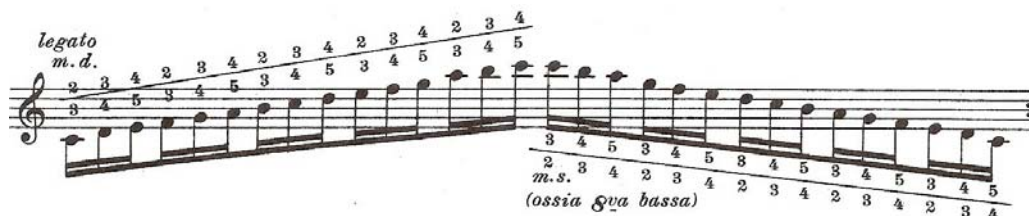
EJEMPLO 19 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, p. 22*
[Ejercicio con cuatro dedos].



EJEMPLO 20 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, p. 23*
[Ejercicio con cinco dedos, en grupos de cinco notas].



EJEMPLO 21 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, p. 23*
[Ejercicio sin la intervención del pulgar].



Así también, emplea ejercicios de escalas con *Contrastes de matices*⁶, los cuales alternan fragmentos de la propia escala en *forte* y *piano*, además de utilizar en ellos diferentes toques combinando también toques diferentes para cada mano. En estos ejercicios se trabaja el control del peso en *legato* y *staccato*.

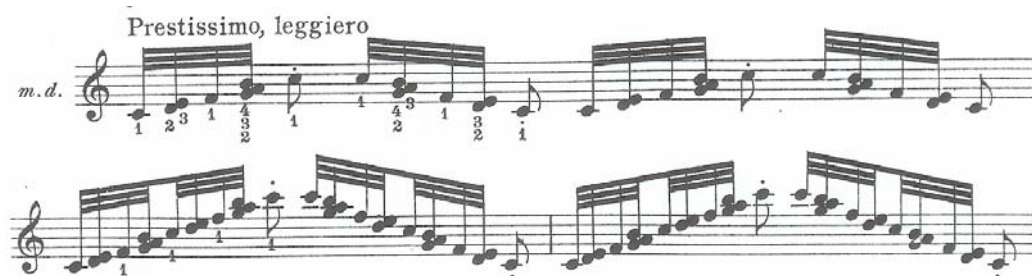
⁶ *Ibíd.*, p. 26.

Con el objetivo de lograr la independencia de los dedos, y más que nada de la mano izquierda, se recomienda el estudio de las escalas *Con las manos cruzadas*⁷, empleando la digitación normal con las manos invertidas, la izquierda tocando la parte aguda y la derecha la octava mas grave. El hecho de combinar además diversos toques simultáneos desarrolla la independencia de manos, ya que el cruzamiento favorece la igualdad de la mano izquierda, los contrastes de matices favorecen el control del sonido y todo esto, mantiene la concentración al trabajar los problemas frecuentes en la ejecución de las escalas.

*Para la Velocidad*⁸, encontramos ingeniosos ejercicios publicados por primera vez, en los que propone tocar juntas algunas notas de la escala:

“[...] Al estudiar estos ejercicios téngase la mano, la muñeca, el antebrazo y la espalda con toda soltura y relajados [...]”⁹.

EJEMPLO 22 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, p. 36*
[Fragmento de ejercicio para velocidad de escalas publicado por primera vez].



Agrega un segundo procedimiento utilizando *clusters* para desarrollar la velocidad, de manera que después de estos ejercicios se conserve la misma rapidez al tocar los fragmentos de la escala y finalmente la escala misma:

⁷ *Ibíd.*, p. 35.

⁸ *Ibíd.*, p. 36.

⁹ *Ibíd.*

EJEMPLO 23 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, p. 41.*

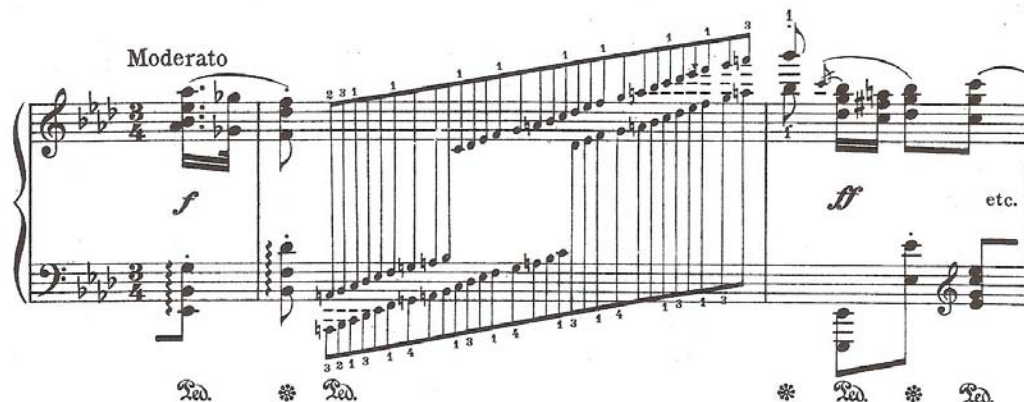


Estas fórmulas sistemáticas para desarrollar la velocidad proporcionan a la vez seguridad, asegurando las posiciones que se utilizarán en el transcurso de la escala misma para después integrar la ligereza que finalmente resultará en velocidad. De esta manera se desarrollan numerosos ejercicios con diferentes digitaciones, para escalas ascendentes y descendentes, para la mano derecha y otros para la izquierda. Después de esto, se presentan una serie de ejemplos, fragmentos de obras donde se pueden aplicar los puntos tratados anteriormente y que están enmarcados por breves comentarios de Alberto Jonás relativos a la ejecución, uno de ellos se refiere a la *Polonesa en Lab de F. Chopin*, para la que Jonás comenta:

“La escala debe ejecutarse con gran velocidad y fogosidad, pero también con tanto vigor en los dedos como sea posible. La digitación, tan curiosa en apariencia, merced a la cual, ambos pulgares acaban juntos la escala es, a mi parecer, la mejor. No se dé acento especial al La inferior; en cambio acentúese fuertemente cada Si bemol superior. El pulgar de la mano derecha, al final de la escala, no debe pasar por debajo del 3er dedo, sino por encima”.

Ejecutarse con “tanto vigor como sea posible” es poco específico pero entendemos que debe ser con un ataque de dedo que permita un sonido brillante, que puede ser el toque de dedo un poco vertical. Cabe destacar, la indicación de pasar el pulgar de la mano derecha por encima del tercer dedo en el final de la escala, lo cual es una manera de decir que no se pase por debajo, cuando en realidad el pulgar realiza un rápido movimiento hacia el sib cambiando de posición como si pasara por encima del tercer dedo.

EJEMPLO 24 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, p. 58
[Fragmento de la Polonesa en Lab de F. Chopin].



Las *Escalas con manos alternantes*¹⁰, no faltaron en esta extensa *Escuela Magistral de las Escalas*, para las que Jonás agrega varias páginas de ejercicios, reforzadas por la colaboración de Arthur Friedheim con un ejercicio original y algunos ejemplos comentados del repertorio pianístico. Además, encontramos un apartado para *Combinaciones rítmicas de las escalas*¹¹, donde se proponen ejercicios con ritmos diferentes en cada mano.

Siguiendo con la línea marcada por el ingenio y la creatividad, Jonás plantea el estudio de las *Escalas con modelos rítmicos*¹². Estas son formas de estudiar las escalas con diferentes patrones rítmicos que pueden ampliarse según la propia creatividad del discípulo:

“[...] Es juicioso y provechoso estudiar algunas de las más importantes entre estas combinaciones rítmicas, pues despiertan el interés en el espíritu del ejecutante; despiertan y aguzan su sentimiento rítmico, y le obligan a acomodarse con rapidez a cambios repentinos del ritmo; finalmente -y en verdad esto no es de escaso valor- libran al ejecutante de la rutina, habitualmente monótona y entorpecedora, que ofrece el estudio usual de las escalas. Recomendando, pues, con insistencia el estudio frecuente de todas las

¹⁰ Ibíd., p. 64.

¹¹ Ibíd., p. 77.

¹² Ibíd., p. 81.

escalas mayores y menores en intervalos de tercera, sexta, octava, décima, de dos de tres octavas, y en movimiento contrario, con los modelos rítmicos siguientes [...]"¹³.

La siguiente figura es uno de estos modelos rítmicos que propone Jonás:

EJEMPLO 25 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, p. 82.*



Este modelo aplicado a la ejecución de la escala lo vemos ejemplificado en la siguiente figuración, donde las plicas hacia arriba indican las notas que deben ser acentuadas:

EJEMPLO 26 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, p. 82.*



Entre las indicaciones del ejemplo anterior, están el estudio con diferentes toques: *legato* y *staccato* en *forte*, así como la ejecución en tiempo moderado subiendo progresivamente la velocidad. Esto, aunado a los diversos modelos rítmicos que se proponen y lo que el propio alumno pueda agregar, tiene la finalidad de desarrollar la seguridad, ligereza, igualdad y la velocidad en la ejecución.

¹³ *Ibíd.*

Es más que evidente el interés en que el estudio técnico no sea molesto, fastidioso ni rutinario debido a que perjudica el proceso de desarrollo. Por esto, se busca generar el interés, la concentración y la racionalización en el estudio para lograr un mayor progreso del alumno ya que tendrá mayor atención y conciencia en las acciones que realiza. Ampliando este tema, nuestro autor agrega algunos ejercicios tomados de la obra de Wassili Safonoff, *Nuevas Fórmulas para el profesor y el discípulo de piano*¹⁴, los cuales aplican otras formas rítmicas de trabajar las escalas. Esta intervención es más significativa si recordamos que Safonoff estuvo directamente relacionado con Antón Rubinstein –quien fuera maestro de Jonás- y que el interés de su propia obra era desarrollar la independencia y agilidad de dedos, igualdad de pulsación y la calidad del sonido a través de fórmulas que evitaran un estudio mecánico de los dedos, causando un verdadero trabajo mental¹⁵, aspectos que Jonás desarrolla igualmente. En cuanto al orden en que se debe iniciar el estudio de las escalas, Jonás se inclina por aquel que sea más lógico musicalmente:

“[...] Es preferible proceder desde un punto de vista musicalmente lógico, es decir, emplear primero una tonalidad que no tenga sostenidos y bemoles, y proceder conforme al ciclo de quintas, el cual los introduce gradualmente, y no deformar este sencillo y claro cuadro de tonalidades sucesivas a favor de una ejecución técnica más fácil. Las escalas se tienen que tocar todas [...]”¹⁶.

Aunque escoge empezar el estudio de escalas por la tradicional Do mayor, el hecho de tener un orden mental claro y lógico de todas y cada una de ellas explica en cierto modo su predilección y desenfado en el tema de cuál escala inicia el estudio de las misma, sobre todo que este no es un método elemental que está tratando de formar una adecuada posición a un principiante. Sin embargo es interesante la preferencia por mantener el orden musical en lugar de favorecer la posición de la mano, y el

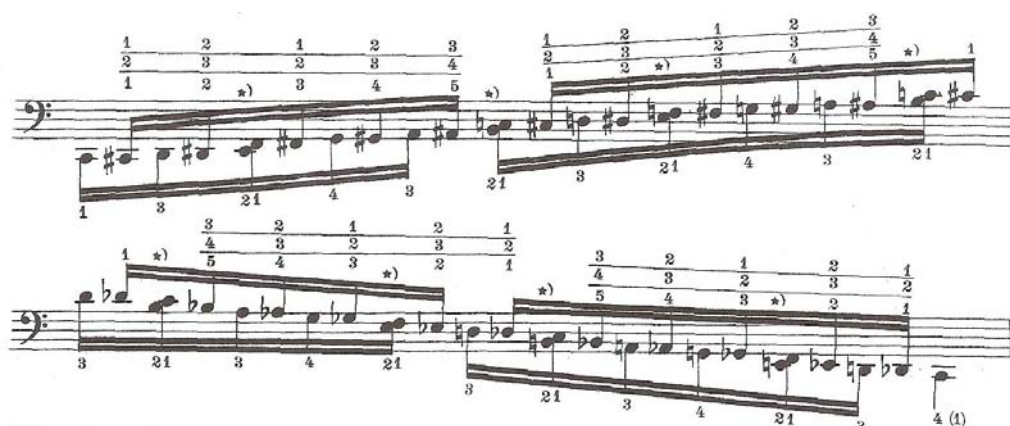
¹⁴ *Ibíd.*, p. 93.

¹⁵ Wassili Safonoff: *Nuevo Formulario. Algunas Ideas modernas para el profesor y el discípulo de piano*. London & Brighton, Inglaterra, 1919.

¹⁶ Alberto Jonás: *op. cit.*, vol. II, p. 98.

argumento de que se deben tocar todas no excluye el hecho de empezar el estudio por aquellas escalas que facilitan la ejecución, como Mi o Si mayor, por lo que en este sentido el criterio de Jonás se mantiene apegado a la tradición de los métodos antiguos. Para cerrar el tema de las escalas veloces, dedica varias páginas a las *Escalas glisando*¹⁷, donde escribe ejercicios complementados por ejemplos del repertorio pianístico. Asimismo, se consideran las *Escalas Cromáticas* con las mismas indicaciones de estudio que las diatónicas, agregando una tabla de diferentes digitaciones propuestas por Czerny, I. Philipp, Busoni y Rosenthal-Schytte¹⁸, complementando con otra serie de ejemplos del repertorio pianístico comentados.

EJEMPLO 27 Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, p. 135* [Ejercicio publicado por primera vez (El asterisco indica tocar las dos notas juntas)].



El siguiente capítulo de este volumen se dedica a los toques: *Touch*¹⁹ (legato, staccato y portamento), clasificándolos de la siguiente manera:

“Para el legato:

1º legato exagerado. 2do. legato tenido o legatissimo. 3º legato (legato simple)

4º legato libre o ligero. 5º non legato.

Para el staccato:

¹⁷ Ibid., p. 99.

¹⁸ Ibid., pp. 127-129.

¹⁹ Ibid., p. 157.

1º poco staccato. 2º staccato (staccato simple). 3º staccatissimo. 4º pizzicato”²⁰.

Estos toques son explicados brevemente a la vez que ejemplifica sus comentarios con fragmentos de algunas obras del clásico repertorio pianístico. El *legato* exagerado, se explica prácticamente como una prolongación del sonido más allá de su duración, lo que puede ser un recurso didáctico en caso de no lograr un buen *legato* normal:

“El legato exagerado [...] es ante todo un medio, para mejorar un legato quebrado, defectuoso. Sin embargo se puede usar en la ejecución cuando las notas melódicas siguen una marcha armónica [...]”²¹.

El caso del *legato* tenido o *legatissimo*, sigue siendo una superposición de un sonido con el siguiente, pero menos que en el caso anterior:

“[...] Este requiere que los sonidos no solamente se sigan perfectamente, sin interrupción, sino que se sobrepongan un poquito, dando así [*sic*] el efecto arrastrado de los instrumentos de cuerda [...]”²².

El *legato* simple se refiere al toque *legato* normal, y el *legato* libre se sugiere un poco menos ligado y con toque ligero, aunque su explicación no es tan detallada como se pudiera esperar:

“[...] Aquí la sensación de los sonidos no es tan untuosa, el “toucher” es mas ligero, pero el efecto es aún legato [...]”²³.

²⁰ Ibíd., p. 159.

²¹ Ibíd., p. 160.

²² Ibíd., p. 161.

²³ Ibíd., p. 167.

Y la precaria explicación del *non legato* se reduce a unas pocas líneas que, sin embargo, enfatizan una importante función de este toque y que es poco común que se comente como lo es su utilidad para el desarrollo de la velocidad:

“[...] como su nombre lo indica, es en realidad un leve staccato, pero no bastante pronunciado para dar la impresión de un verdadero staccato. El *non legato* es de una utilidad incontestable en los pasajes que requieren gran velocidad y articulación pronunciada”²⁴.

En cuanto al *staccato*, distingue varios tipos:

“[...] Se produce un buen staccato levantando rápidamente de la tecla el dedo, la mano o el antebrazo. La primera manera se llama staccato de dedos, la segunda, staccato de muñeca, y la tercera, staccato de brazo. Las tres son buenas según las circunstancias. El staccato de dedos [...] es conveniente para escalas o pasajes rápidos en staccato [...] Se puede también emplear en pasajes más lentos, y de una manera más suave, para la ejecución del poco staccato, el cual es una forma mas [sic] pronunciada del *non legato*”²⁵.

Pero además, define dos maneras de obtener estos *staccato*: una es *hiriendo* la tecla con vivacidad o *levantando* repentinamente el dedo, la mano o el antebrazo, pero en vez de detallar un poco más la manera de hacer esto se limita a explicar el sonido que se puede obtener:

“[...] La primera [hiriendo] (staccato golpeado) produce un sonido más recio y estridente. La segunda [levantando] (staccato levantado) da lugar a un staccato ligero, nervioso e incisivo, que nunca llega a ser duro, y con el cual se puede imitar mejor el pizzicato de los instrumentos de cuerda [...]”²⁶.

²⁴ Ibíd., p. 168.

²⁵ Ibíd., p. 172.

²⁶ Ibíd., p. 178.

Y en este afán de explicar las sonoridades, propone que la palabra *pizzicato*, utilizada comúnmente en los instrumentos de cuerda, se agregue al vocabulario pianístico para la imitación de este efecto sonoro en el piano:

“[...] Esta palabra *pizzicato*, por lo mismo que recuerda la acción de hacer vibrar una cuerda punteándola con el dedo, y se produce en el piano de la misma manera, debiera emplearse en el repertorio del piano. Se debiera emplear *pizzicato* para todos los staccados [*sic*] “levantados”²⁷.

EJEMPLO 28 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, p. 180. [Malagueña, I. Albéniz, Op. 165, no. 3].*



Con estos primeros compases de *Malagueña* de Isacc Albéniz podemos ver claramente la propuesta que hace Jonás de incluir la palabra *pizzicato* en infinidad de pasajes del repertorio pianístico, quedando especificado el efecto deseado y cómo lograrlo: punteando la tecla con el dedo de igual manera que se puntea la cuerda en un *pizzicato*. Otro de los toques que menciona Jonás es el *portamento*, el cual define como “un “*toucher*” mitad *legato* y mitad *staccato*” que se ejecuta dejando la mano colgando como sin vida y moviéndola con el brazo, acción que evidentemente aplica a pasajes no muy rápidos. Desafortunadamente, el autor no es muy amplio en sus comentarios sobre cómo ejecutar cada uno de ellos, aún cuando la obra se dirija a alumnos avanzados que sabrán interpretar sus palabras, este tema queda muy escueto en relación con la magnitud de la obra, y concretamente en un aspecto tan importante dentro de la técnica como son las diferentes ataques. Sin embargo, parece compensar

²⁷ Ibíd.

sus explicaciones con numerosos ejemplos en los cuales se pueden trabajar y desarrollar estos toques.

Forma parte también de este segundo libro, un breve capítulo teórico dedicado a la calidad del “toucher” y del sonido, resaltando la importancia de la variedad de toques para obtener múltiples efectos y grados dinámicos, incluyendo algunas indicaciones para obtener una buena calidad del sonido. Muy interesante resulta observar que Jonás se refiere al toque y a la calidad del sonido como cualidades que reflejan la personalidad del pianista:

“[...] Las palabras que encabezan este capítulo forman el retrato tonal del temperamento músico [*sic*] de una persona. La apreciación de la belleza tonal o la indiferencia hacia ella; la finura de percepción musical; los sentimientos; todo se reflejará con fidelidad en su “toucher” y en la calidad del sonido que del piano saca [...]”²⁸.

Es por esto que lo más difícil es pensar con anticipación lo que se quiere escuchar, ya que de esta manera se buscará la manera de obtener ese sonido:

“[...] hay que escucharse así mismo con la mayor atención y no quedar satisfecho hasta que se consiga obtener [...] un sonido de vibrante belleza y encanto. De qué manera lograrlo? *Empeñándose* en obtener lo que se desea oír. Y si ese deseo y ese ir en pos de una hermosa emisión del sonido hacen parte de su ser, entonces, seguramente lo conseguirá, pues no descansará ni se dará por satisfecho hasta que los produzca. No tocará una escala, ni un ejercicio de dedos sin escucharse y sin tratar de embellecer el sonido. Así el trabajo no causa fastidio; tocar el piano deja de ser simplemente la aplicación de la rapidez y de la fuerza [...]”²⁹.

²⁸ *Ibíd.*, p. 188.

²⁹ *Ibíd.*, pp. 188-189.

Sin duda, se dejan de lado aquellas antiguas propuestas que se esforzaban principalmente en la agilidad gimnástica. Alberto Jonás expone como protagonista del trabajo diario del pianista un hermoso sonido. Pero de qué manera se puede llegar a obtenerlo? Él responde de esta manera:

“[...] En el piano un hermoso sonido es el resultado de la presión y del ataque. En qué proporción se deben combinar? Es imposible precisarlo; pero puedo decir esto: la presión [...] da redondez y blandura al sonido; el ataque da brillantez, ligero realce necesario a la producción viva del sonido; ayuda a obtener lo que llamo “articulación”. La presión sola no da nunca dureza al sonido; el ataque, sin consideración y discernimiento lo da fácilmente [...]”³⁰.

Lógicamente, en esa época los términos como ataque y presión estaban ya más difundidos, pero no deja de ser interesante el señalamiento de la reciprocidad de éstos con la calidad del sonido. Distingue entre presión de la tecla y el ataque, donde la combinación de ambos resulta en la calidad y efecto del sonido. Para cerrar el capítulo, las siguientes líneas dejan ver cuál es elpreciado objetivo de todo pianista, reflejando los intereses del ya avanzado siglo XX por tener una buena técnica que derive en calidad del sonido y que sea el medio para una buena interpretación:

“[...] La calidad del “toucher” y del sonido; la calidad de la técnica, de la interpretación, ejecución, dicción musical y estilo, es la que trueca el simple oro en un joyel finamente cinselado [*sic*]”³¹.

El *Sonido Cantante*³² es el capítulo siguiente, que considera la igualdad, intensidad y colorido de este toque, la construcción de frases melódicas, *cantabile* con sordina o pedal, con adornos y acordes, con manos alternas, juntas o con una sola mano así como la melodía cantada a la vez que la misma mano realiza el acompañamiento.

³⁰ Ibíd., p. 189.

³¹ Ibíd., p. 191.

³² Ibíd., p. 193.

Aquí también es poco preciso, ya que no habla del traspaso del peso de una nota a otra para realizar un toque “cantado”, centrándose en indicaciones generales para dar una continuidad musical al sonido. Al igual que los anteriores, este capítulo termina con ejemplos comentados de piezas del clásico repertorio pianístico.

El último de los capítulos de este segundo tomo ofrece casi 80 páginas dedicadas a la seguridad técnica: *El arte de tocar sin dar notas falsas*³³. Jonás numera y explica 25 causas diversas de inseguridad técnica, estudiándolas y ejemplificando cada una de ellas con ejercicios para adquirir seguridad, velocidad en los movimientos y dominio de las distancias en el teclado. Entre las principales causas que se mencionan están la falta de preparación de los movimientos, la falta de relación inconsciente de las distancias, inadecuadas digitaciones, no tener dominio de sí mismo, además de la falta de atención al terminar las frases, la importancia de tener puntos de referencia y una adecuada actitud mental. Cabe destacar las indicaciones de dirigir correctamente los movimientos del brazo o del dedo para evitar las notas falsas, y aunque principalmente considere que las causas de inseguridad son de origen técnico, también se considera la actitud mental un factor importante en estas fallas.

“[...] El no tener cuidado al dar los acordes, de herir las teclas verticalmente y no en dirección oblicua [...] El dar saltos donde no se necesitan [...] Falta de decisión cuando los saltos son inevitables [...]”³⁴.

Además de proponer una serie de ejercicios cuyo objetivo es brindar una preparación para problemas técnicos específicos como los saltos, las notas dobles o los acordes por medio de la adquisición de movimientos mecánicos inconscientes en los cuales aconseja se debe confiar, también resalta la “quietud y firmeza de los nervios” lo cual depende primordialmente de la preparación mental y de la persuasión:

³³ Ibid., p. 215.

³⁴ Ibid., pp. 220-221.

“[...] Dominarse uno mismo, conservar los nervios tranquilos y sujetos a la propia voluntad en pasajes de vehemencia creciente, es difícil [...] cuando sea necesario, tóquese con temperamento, fuego e intensidad; pero al llegar cerca del apogeo o culminación, tóquese repentinamente y sin disminuir la rapidez ni el vigor, con serenidad y dominio de sí mismo [...]”³⁵.

En este sentido es primordial no dejarse llevar por las emociones que se puedan producir durante la ejecución pública, por eso Jonás insiste en el control, la tranquilidad aunque se trate de obras intensas en su ejecución e interpretación. Moriz Rosenthal, Rudolf Ganz e Ignaz Friedman contribuyen en este capítulo con sus ejercicios originales, además de los numerosos y comentados fragmentos musicales tomados del repertorio pianístico. Ciertamente este ambicioso título encierra un interés de perfección, sin embargo, hay algo que interesa más al autor que el simple hecho de tocar sin dar notas falsas, y es precisamente el discurso musical propiamente dicho, el que puede tener accidentes pero de ninguna manera se puede justificar si no existe.

“[...] Quien esté poseído del temor de dar notas falsas, debe recordar lo siguiente: ese temor hará muy probablemente la ejecución en extremo incierta, y por lo mismo, traerá consigo el defecto mismo que se teme. El temor significa falta de dominio en los nervios, dificultad en el aliento, confusión en la mente.

La aprehensión morbosa de dar notas falsas, le quita al ejecutante todo su dominio sobre el sonido y el “toucher”, estos dos requisitos fundamentales de una hermosa ejecución y también sobre la dinámica, el estilo, la concepción, la interpretación y la manera de decir una pieza. Más vale, mil veces, cometer uno que otro error de técnica, que perder o siquiera empañar aquello que es la esencia misma y hermosura de la música. Valor! Llamad en vuestro auxilio, del fondo de vuestra alma, toda vuestra energía, vuestra resolución, vuestro amor propio. Marcad los acentos; colocad con firmeza los acordes. Lo que

³⁵ *Ibíd.*, p. 264.

hacéis es lo correcto y no vais en pos de ajenos favores y alabanzas. El valor es hijo de la buena fe, la convicción, la decisión firme de hacer lo que es correcto, aun cuando no se tenga buen suceso. Es el báculo en que se apoya el verdadero artista, en tanto que la Esperanza ilumina su sendero”³⁶.

Una vez que se ha estudiado para obtener la seguridad en una obra, es posible que el temor no haya desaparecido. De ahí que se pronuncie este pequeño y emotivo discurso para cerrar el capítulo dedicado a la seguridad técnica. Una vez más está presente el factor psicológico, por lo que Jonás acude a estas palabras tratando de infundir ánimo, valor y determinación. Una vez superadas las dificultades técnicas y después de haber trabajado concienzudamente para obtener plena seguridad en la ejecución, queda trabajar la parte emocional y psicológica ante el miedo a tocar en público. Esto es una realidad y Jonás estaba seguro de ello, por lo que también escribe un capítulo especial sobre el *Éxito al ejecutar en público* en el séptimo volumen de la obra y que comentaremos más adelante, demostrando la importancia de cultivar una actitud mental positiva ante las inseguridades psicológicas inherentes a la ejecución, que frecuentemente imposibilitan la actividad concertística de muchos pianistas técnicamente capaces, si no se trabaja debidamente como parte de los problemas más comunes en la didáctica del piano.

A continuación señalaremos los aspectos más relevantes de este segundo volumen:

1. Las escalas se convierten en el elemento donde convergen el trabajo de los dedos y la concentración para obtener calidad en el sonido y dominio del teclado, dejando de lado la antigua mentalidad de hacer sólo gimnasia. Esto implica, además de mover los dedos y aprender digitaciones, la concentración buscando la igualdad y belleza del sonido. Recordemos la costumbre del famoso pianista y pedagogo Kalkbrenner quien tocaba diariamente las escalas a la vez que leía un buen libro, costumbre difundida en el siglo XIX. La importante consideración de estudiar las escalas con la debida atención sobre el toque, la articulación,

³⁶ Ibíd., p. 294.

concretamente, la calidad del sonido, aparta completamente la tradición del trabajo técnico repetitivo y mecanizado de los anteriores métodos del siglo XIX, proponiendo sin duda, la racionalización de la técnica.

2. Empleo de la escala armónica tanto para el estudio individual de las escalas como para los ejercicios en modo menor de la obra. A diferencia del habitual uso de la escala melódica en los métodos decimonónicos, argumentando que la escala es una sucesión diatónica de tonos por lo que no merece este nombre sino cuando estos tonos son los mismos, tanto al bajar como al subir.
3. Jonás inicia el estudio de las escalas por la tradicional Do mayor, a favor de una claridad y orden mental en el estudio de las escalas. Argumentando que las escalas deben estudiarse todas, no se decanta por la comodidad técnica que trae consigo estudiar escalas con bemoles o sostenidos para favorecer la posición. Esto lejos de diferir, se ciñe a la tradición de la metodología decimonónica del piano, sin considerar que ya Chopin proponía el estudio de las escalas considerando la posición más cómoda para mantener una adecuada posición de la mano y beneficiar el estudio del complicado paso del pulgar.
4. Actualmente podemos hablar de imaginación sonora y concepción musical de la obra, esto Jonás lo introduce como el hecho de escucharse, de imaginar el efecto sonoro que se desea producir antes de ejecutarlo. Situación innovadora que adelanta los conceptos manejados hasta entonces.
5. Importancia de la seguridad en la ejecución, lo cual se logra con el estudio metodológico y racional del problema y no sólo con la repetición muscular.
6. Factor psicológico: control de la situación ante la ejecución pública. Jonás afirma que los accidentes no determinan el valor musical de una pieza, pero que es injustificable la ausencia del discurso musical. El criterio de saber discernir el objetivo principal del arte pianístico, minimizar las fallas y errores accidentales en una ejecución cuando se ha realizado una buena interpretación debe ser una importante consideración, sobre todo de aquellos profesionales que se dedican a la enseñanza del piano.

4.2.3. *Libro III. Escuela Magistral de los Arpeggios, Repeticiones de dedos, Mordentes, Escuela Magistral de Trinos, Cómo estudiar y cómo ejecutar*

En este libro encontramos la *Escuela Magistral de los Arpeggios*¹, que en sus más de 150 páginas abarca ejercicios preparatorios para arpeggios de acordes perfectos -extraídos de su anterior obra *Pianoscript Book*²-, ejercicios para fuerza de dedos y un juego brillante de arpeggios, ejercicios especiales para el pulgar, para obtener igualdad, seguridad y velocidad en la ejecución de los arpeggios, considerando arpeggios de séptima de dominante, séptima disminuida, arpeggios de acordes de novena, y arpeggios con *manos alternantes* y *superpuestas*.

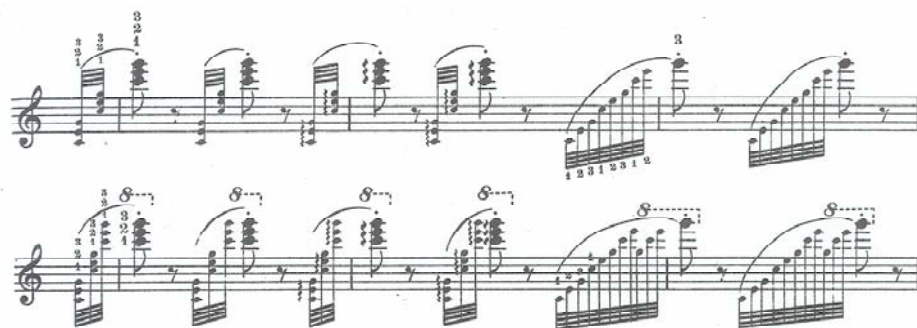
El objetivo es obtener seguridad, brillantez y rapidez en la ejecución de los arpeggios a la mayor brevedad posible, para lo cual este original pedagogo invierte todo su ingenio en estas numerosas páginas con diversos tipos de ejercicios con diferentes ritmos, con acentos, con diferentes toques y matices, aplicando además diversas digitaciones, todo con el fin de lograr una virtuosa ejecución. Este proceso consiste en realizar varios procedimientos para el adiestramiento muscular, los cuales se analizan previamente según el resultado que desee lograrse, beneficiando el trabajo técnico y reduciendo considerablemente el tiempo invertido en él.

EJEMPLO 29 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 31.*

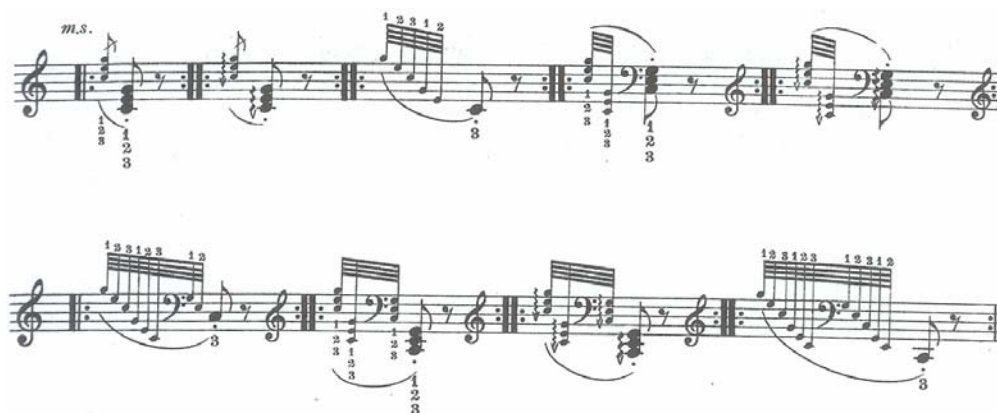


¹ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. III, 3ª ed., C. Fisher, Nueva York, 1922-1929, p. 1.

² Alberto Jonás: *Pianoscript book for begginer's; an invaluable aid to teacher and pupil and preserving important advice and lesson notes in permanent form*. Theodore Presser, Nueva York, 1918.



EJEMPLO 30 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 33.*



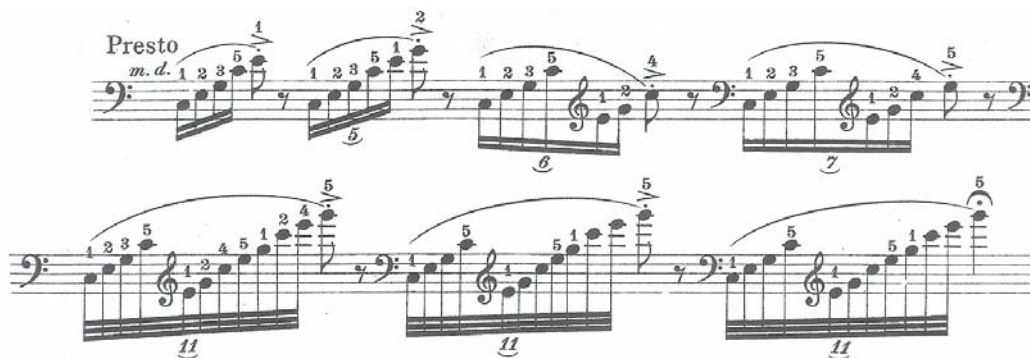
Integra además -para los alumnos más adelantados- una serie de ejercicios, publicados por primera vez, para alcanzar mayor rapidez en la *Ejecución Trascendental de los Arpeggios de Acordes Perfectos*³, en donde propone el paso del pulgar después del quinto dedo y el paso del quinto dedo sobre el pulgar con la finalidad de lograr máxima rapidez:

“[...] El paso del pulgar por encima del quinto dedo y del quinto dedo por encima del pulgar debe hacerse de una manera suave y fácil a la par que la mano se mueve sobre el teclado: Evítase [*sic*] tensión de los músculos del antebrazo. Esta manera de ejecutarlos, dicho sea de paso, está reservada a los pianistas bastante adelantados que han alcanzado ya el dominio de las formas

³ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. III, 3ª ed., C. Fisher, Nueva York, 1922-1929, p. 35.

corrientes del arpegio, no ha de estudiarse lentamente. Hay que realizar con rapidez y soltura el encadenamiento de las varias posiciones sucesivas de la mano. La ejecución trascendental de los arpeggios permite alcanzar mucha mayor rapidez y brillantez que por las digitaciones usuales”⁴.

EJEMPLO 31 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 36.



Con el ejemplo anterior podemos observar un aspecto sumamente importante para el estudio, en este caso, de breves pasajes de arpeggios veloces: estudiar como se va a tocar: rápido y con soltura. Además, al proponer una digitación diferente, plantea el estudio individualizado de las dificultades técnicas, apartando las “recetas” o fórmulas que frenan un mejor desarrollo. Son muy interesantes, entre muchos otros, los llamados *Ejercicios Especiales*⁵ publicados por primera vez, que buscan obtener el *toque perlado* bajando las teclas que no se necesitan facilitando el acceso a las teclas oportunas por medio de la acción de los dedos e imitando el efecto *glissando*:

EJEMPLO 32 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 75.



⁴ Ibíd.

⁵ Ibíd., p. 75.

Intercalados a lo largo del capítulo se incluyen fragmentos de piezas del repertorio pianístico con indicaciones especiales para cada uno, además de ejercicios preparatorios para la ejecución de diversas obras citadas. Josef Lhevinne, Ossip Gabrilowitch y Ernest von Dohnányi complementan con sus interesantes ejercicios escritos para esta obra. Es indudable la gran capacidad pedagógica del autor, que plasma con todo detalle el más mínimo ejercicio que a su juicio dará buenos resultados. Así mismo, no deja de sorprender el estudio tan minucioso de los diversos tratados y obras del extenso repertorio del piano para extraer de ellos lo más útil, lo que fundamenta seriamente los argumentos presentados en esta obra.

No pasa desapercibido el estudio de las tradicionales *Repeticiones de dedos*⁶ -con ejercicios originales escritos por Emil von Sauer y Arthur Freidheim-, capítulo en el que se busca la agilidad y velocidad en este tipo de pasajes, además de fortalecer la última falange de los dedos. Es importante destacar que Jonás distingue dos tipos de movimientos de dedo diferentes para realizar las repeticiones de dedo, el primero de ellos se refiere al movimiento natural del dedo en repeticiones poco veloces en las que se puede levantar el dedo hacia arriba, mientras que el segundo facilita las repeticiones veloces en las que el dedo continua la trayectoria iniciada para atacar la nota terminando debajo de la palma de la mano, proponiendo así un toque firme y *martellato*:

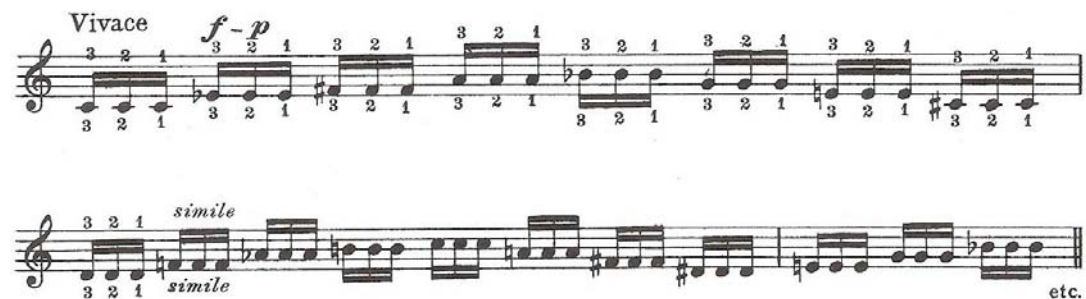
“1) Los dedos se levantan como de costumbre, encorvados; esta manera se presta a las repeticiones en un movimiento moderado. 2) Los dedos, todos excepto el pulgar, hieren la tecla más de plano, en su longitud, y se les retrae vivamente, uno después del otro, debajo de la palma de la mano. Esta manera es la mejor para repeticiones rápidas de larga duración y brillantes, pues con ella se puede obtener una gran velocidad y las repeticiones suenan de un modo martillado y brillante muy especial”⁷.

⁶ *Ibíd.*, p. 157.

⁷ *Ibíd.*, p. 158.

Para practicar la diferencia entre estos dos tipos de movimiento, encontramos ejercicios y fragmentos de obras pianísticas donde se aplican cada uno de ellos, como los siguientes ejercicios en los que podemos aplicar lo que Jonás llama “dedos retraídos” (movimiento de dedo hacia debajo de la palma), obligado por la digitación propuesta, y el movimiento de “dedos levantados” (movimiento de dedo hacia arriba después de atacar la tecla), favorecido a la vez por la digitación 2-1 en ambas manos.

EJEMPLO 33 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 161* [Ejercicio 6, “dedos retraídos”].

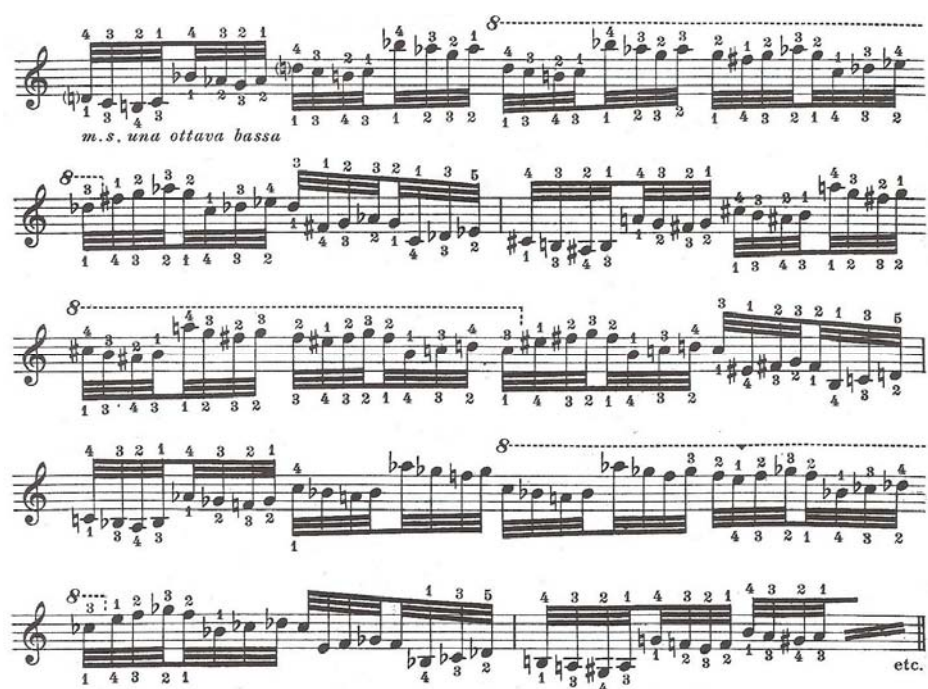


EJEMPLO 34 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 161* [Ejercicio 7, “dedos levantados”].



Posteriormente, en el capítulo dedicado a los *Mordentes circulares*⁸, esto es el grupeto, se pretende desarrollar la destreza en ejecutarlos y fortalecer las puntas de los dedos, así como facilitar la adquisición de un “*toucher*” elegante y ligero dando rapidez a los dedos, a través del trabajo digital de este tipo de ejercicios.

EJEMPLO 35 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 191*
[Ejercicio 4].



La *Escuela Magistral de Trinos*⁹ dedica más de 50 páginas de ejercicios y ejemplos, entre los cuales destacan los de Godowsky, Gabilowitsch, Ignaz Friedman, Fanny Bloomfield-Zeisler, Katherine Goodson y Alfred Cortot. Se podría pensar que es exagerado el interés de trabajar de tantas maneras sólo los trinos, pero la idea fundamental es desarrollar la igualdad y ligereza en la ejecución de los trinos a la vez que se fortalecen los dedos y se obtiene elasticidad en los ligamentos entre los dedos.

⁸ *Ibíd.*, p. 189.

⁹ *Ibíd.*, p. 199.

Un ejemplo de esto, es el primer ejercicio de este amplio capítulo, el cual es, según su autor, *poco melodioso pero de gran eficacia* ya que el acento aplicado cada dos notas aclara la ejecución desarrollando fuerza y destreza en cada uno de los cinco dedos.

EJEMPLO 36 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 200* [Ejercicio 1].

Andante – Moderato – Allegretto

Así también agrega algunos ejercicios donde intervienen movimientos de *vibración lateral*¹⁰ de mano y muñeca, lo que llamamos normalmente movimientos rotatorios. Aunque no desarrolla profundamente el tema en cuanto a una descripción detallada del tipo de movimiento y cómo hacerlo exactamente, limitándose explicarlo como un “*movimiento de torsión leve*”, sí es evidente al analizar estos ejercicios que la intervención de la rotación

¹⁰ *Ibíd.*, p. 203.

-que puede ser mínima¹¹ dependiendo del caso- forma parte de la ejecución de los trinos, facilitando así lo que con el solo hecho de la acción digital puede ser más complicado dependiendo por supuesto de la situación que se trate. Veamos el caso del siguiente ejemplo en el que el pequeño movimiento rotatorio de la mano, muñeca y antebrazo (con apoyo hacia el lado derecho de la mano) favorece la rapidez de la ejecución:

EJEMPLO 37 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 202 [Ejercicio 21].*



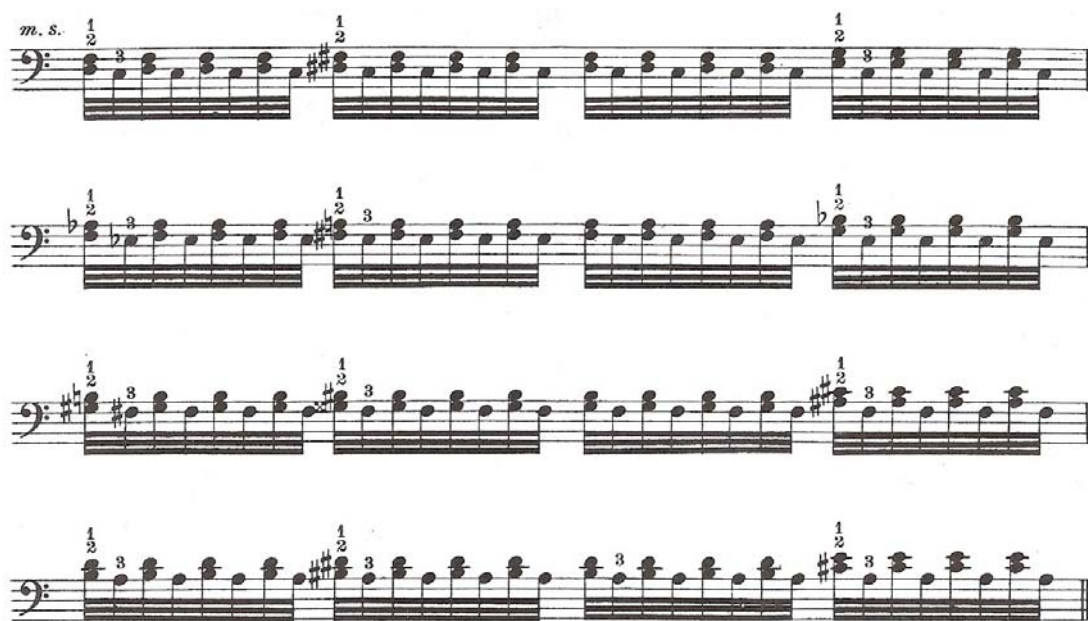
En el siguiente ejemplo, podemos ver el ligero movimiento rotatorio apoyándose en el lado izquierdo de la mano (hacia donde están las notas dobles), generando la *vibración* de la mano a la que se refiere Jonás:

¹¹ “[...] La rotación como movimiento auxiliar en el descenso de la tecla [...] puede ser relativamente amplio o sumamente reducido [...]”. Raúl Herrera Márquez: *La Naturaleza y el funcionamiento de los esfuerzos rotatorios y la rotación en la técnica pianística*. UNAM, México, 1978, p. 64.

EJEMPLO 38 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 203*
[Ejercicio 3, mano derecha].



EJEMPLO 39 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 204*
[Ejercicio 3, mano izquierda].



Es así como esta *Escuela Magistral de Trinos* aborda el trabajo de todo tipo de trinos: trinos sucesivos, trinos con ambas manos, con notas tenidas, trinos con elementos melódicos, considerando el desarrollo técnico de cada uno de los dedos. Pero a través de estos numerosos ejercicios que consideran minuciosamente cualquier figuración que pudiera encontrarse en el repertorio pianístico podemos ver el interés de desarrollar los siguientes aspectos técnicos, justificando la incorporación a la obra de este extenso capítulo:

1. Soltura y elasticidad entre los dedos.
2. Rapidez y ligereza en el toque.
3. Soltura en el movimiento vibratorio (movimiento de rotación) de mano y muñeca.

Finalmente, el último capítulo de este tercer volumen considera uno de los problemas más importantes del proceso de estudio: *Como Estudiar, Como Ejecutar*¹², donde el autor detalla los procedimientos para un estudio efectivo, marcando claramente la diferencia entre estos dos conceptos que -hasta nuestros días- frecuentemente se confunden:

“Más de un pianista de talento, por no darse cuenta de la diferencia que existe entre el estudio y la ejecución, se encuentra en la imposibilidad de demostrar plenamente sus habilidades al tocar en público [...] es también una de las razones que motivan nerviosidad y falta de confianza en sí mismo [...] Habrá profesor de piano a quien su discípulo le haya dicho alguna vez: “En casa toqué la pieza sin faltas, pero ahora, en la lección, no puedo evitarlas”? Y es realmente como lo dice el discípulo [...]”¹³.

De esta premisa se desprende entonces qué es estudiar, y porqué se cae tan a menudo en esta grave confusión. Para Jonás estudiar es “*sencillamente el medio de adquirir*

¹²Alberto Jonás: *op. cit.*, p. 259.

¹³Ibíd., p. 261.

buenas o malas costumbres”¹⁴, definición un poco escueta pero que nos permite pensar que la base del estudio es lógicamente la repetición de un pasaje hasta ejecutarlo a la perfección (recordemos que la memoria muscular es parte fundamental en el aprendizaje, junto con la memoria visual y auditiva). Pero no todo llega hasta aquí, faltan otros importantes aspectos que se deben considerar como parte de un verdadero proceso de estudio:

“[...] Distribúyase el tiempo [de estudio] de suerte que nada interfiera con el estudio del piano [...] tener una buena imagen mental de la pieza, antes de aprenderla de memoria [...] también tener buena idea de ella, bajo el punto de vista de la técnica misma [...] Divídase en secciones [la pieza] según las dificultades que contenga, estudiando cada sección por separado [...] después de haber dominado todas las secciones difíciles, estúdiense páginas enteras y finalmente toda la pieza [...] Practíquese primero con una sola mano, luego con la otra, después con ambas [...] Al principio el *tempo* debe ser despacio [...]”¹⁵.

Entre otras sugerencias están: estudiar sin mirar el teclado, integrar diferentes ritmos, matices y toques como se ha mencionado en capítulos anteriores, y en caso de haber errores al ejecutar, no retomar la obra en su inicio con la falsa esperanza de que la siguiente vez saldrá mejor; en vez de esto, es mejor abordar el compás específico del problema, poniendo de manifiesto lo que ya se ha dicho anteriormente. En esencia, se propone un estudio razonado, plenamente consciente y reflexivo de cada acción y por qué se hace. Incluso las repeticiones de determinado pasaje se deben hacer sabiendo para qué se están haciendo. Esto es sumamente importante ya que con un buen estudio se puede obtener un mejor resultado y en menor tiempo, con menos esfuerzo, empleando todos los recursos disponibles para ello.

¹⁴ Ibíd.

¹⁵ Ibíd., pp. 260-269.

“[...] No se piense sino en lo que se está haciendo. Mientras la mente vague no hay que seguir tocando [...]”¹⁶.

En cuanto al tiempo de estudio aconseja períodos de dos horas o de hora y media, alternando con pequeños descansos y dejando el período mas largo para el principio del día. De ninguna manera alternando con alguna otra ocupación ya que esto acabará con la resistencia física y mental. Dependiendo de cada persona se ajustarán los períodos de estudio, de modo que se mantenga la concentración y la calidad en el estudio. Si bien es cierto que estudiar correctamente es la base principal del éxito, no es suficiente. Además “*hay que saber ejecutar*”, y este es el segundo concepto que el autor define así:

“[...] Ejecutar una pieza significa tocarla desde el principio hasta el fin sin detenerse. La habilidad de hacerlo sin faltas de técnica y con confianza y facilidad es, evidentemente el objetivo del pianista que aspire a tocar en público [...]”¹⁷.

Para lograrlo, afirma que debe ejecutarse sin faltas la obra durante las horas de estudio; si surgen accidentes, propone analizar cada uno de ellos para saber la causa, modificando mentalmente lo necesario para que no ocurran de nuevo. Así se evita lo que comúnmente se puede hacer, repetir simplemente la pieza completa esperando que los problemas se resuelvan solos, logrando la seguridad de que la obra está resuelta técnicamente y *solo entonces podrá aguardar con calma y fe, en lo que se refiere a la seguridad técnica, el momento en que aparecerá en público*¹⁸. Como parte de los ejemplos que ilustran el concepto de estudiar una obra, encontramos un fragmento de la *Fantasia en Fa# menor* de F. Mendelssohn Bartoldy, en el que podemos apreciar el proceso de estudio en el que se pretende obtener ligereza y

¹⁶ Ibíd., p. 268.

¹⁷ Ibíd., p. 274.

¹⁸ Ibíd., p. 276.

rapidez en este pasaje a través de la incorporación de acentos, ritmos, y alternancia de *legato* y *staccato*.

EJEMPLO 40 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 264-265.

Presto from Fantasy in F# minor	<i>Presto aus der Phantasie in Fis moll</i>	Presto de la Fantaisie en Fa# mineur	<i>Presto de la Fantasia en Fa# menor</i>
------------------------------------	---	--------------------------------------	---

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Presto

Allegretto
m.d.



En este tercer volumen se mantiene la tendencia al estudio razonado, a través de procesos analizados que desarrollen las habilidades técnicas, destacando los siguientes aspectos:

1. Diferencia entre distintos movimientos de dedo para la ejecución de notas repetidas. El primero, recomendado para pasajes de velocidad moderada, consiste en el levantamiento del dedo hacia arriba después del ataque de la tecla permitiendo el paso del siguiente dedo para repetir la nota. El segundo, se refiere al movimiento del dedo por debajo de la mano después del ataque de la tecla repitiéndose con facilidad en pasajes veloces.
2. Intervención de movimientos vibratorios de mano y muñeca. Pequeños movimientos rotatorios que trabajan la soltura de la mano y antebrazo en la ejecución de trinos.

3. Favorece la concentración por medio de estudiar por períodos no muy largos, con breves descansos entre ellos. Recomienda para esto también no alternar ninguna otra actividad evitando así el desgaste físico y mental.
4. Diferenciación poco común entre los conceptos de estudiar y ejecutar. La diferencia de estos conceptos implica por sí misma la posibilidad de lograr un estudio efectivo, que realmente resuelva los problemas técnicos en vez de prolongarlos o empeorarlos. Es original -e inteligente- que un método de piano haga estas observaciones, resaltando la importancia de saber estudiar.

Como podemos ver, Alberto Jonás insiste en la concentración y no en la mecanización por sí sola. Integra procedimientos diversos con el fin de lograr seguridad en la ejecución, encaminados hacia el resultado deseado, analizando la manera inteligente de entrenarse técnicamente en el menor tiempo posible. A esto se le llama estudio inteligente de la técnica o saber estudiar.

4.2.4. Libro IV. Escuela Completa de Dobles Notas

El impresionante cuarto volumen se consagra completamente al estudio de las notas dobles, 276 páginas que reúnen la *Escuela Completa de Dobles Notas*¹. Se divide en cinco capítulos cada uno de los cuales se dedica a un tipo específico de notas dobles: *Escuela Magistral de Terceras*, *Escuela Magistral de Sextas*, *Escuela Magistral de Cuartas*, *Segundas y Séptimas* [sic], y *Dobles Notas Mixtas*, siendo más breves estos dos últimos. En este orden atenderemos al análisis de los contenidos:

1. *Escuela Magistral de Terceras*².

Para el estudio de estos ejercicios de alto nivel recomienda, como en anteriores capítulos, estudiar con diferentes toques y matices, subiendo gradualmente la velocidad y cuidando las digitaciones, buscando obtener siempre la mayor flexibilidad de la mano. El objetivo del estudio de las terceras dobles es, además de considerarlas uno de los principales aspectos técnicos para adquirir una verdadera virtuosidad pianística, es mejorar la calidad del *toucher* y del sonido, así como fortalecer muscularmente el antebrazo.

“Ténganse sueltos la muñeca y el antebrazo, y cuídese de que la muñeca no esté más alta que el dorso de la mano. Este último punto es muy importante, pues al tocar las terceras se tiene tendencia a alzar la muñeca, lo cual provoca un breve rigidez y cansancio”³.

En el primer ejercicio de esta *Escuela Magistral de Terceras* podemos observar las indicaciones para estudiar lento, subiendo progresivamente la velocidad, así como realizar cambios en la dinámica y probar dos digitaciones diferentes. De la misma

¹ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. IV, C. Fisher, Nueva York, 1922-1929.

² *Ibíd.*, p. 1.

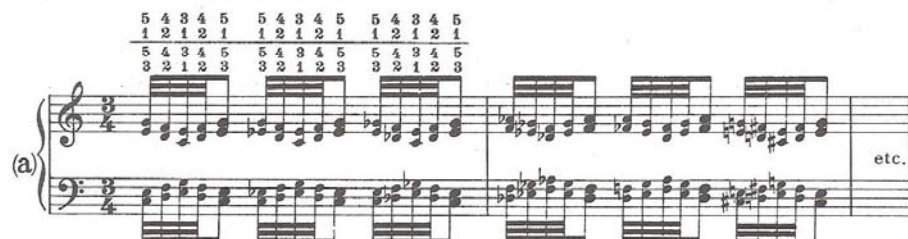
³ *Ibíd.*, p. 3.

manera que se viene sugiriendo en otros ejercicios, es conveniente estudiarlo además *staccato* y *legato*, levantando un poco los dedos en el *legato* para lograr mayor claridad, además de mantener la ligereza al subir la velocidad. La soltura en la mano y antebrazo es fundamental para lograr la ligereza y rapidez que propone con las dos versiones asociadas a este ejercicio.

EJEMPLO 41 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 4-5 [Ejercicio 1].

Andante - Moderato - Allegretto - Allegro
legato f-mf-p

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Andante - Moderato - Allegretto - Allegro' and 'legato f-mf-p'. It features a series of chords and arpeggios with fingerings (1-5) and dynamics (f, mf, p) indicated. The second, third, and fourth systems are marked 'simile' and follow a similar pattern of chords and arpeggios with fingerings and dynamics.



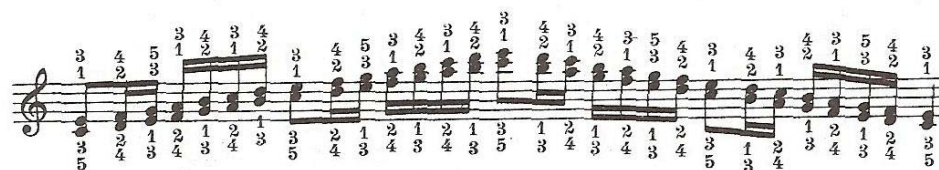
Alberto Jonás destaca el hecho de que no es necesario sobreponer los dedos unos sobre otros para lograr el *legato*, siendo más conveniente mover las manos con igualdad sin cambiar la dirección. Para esto, propone el siguiente ejercicio con una original digitación que mantiene la posición sin cambios en cada grupo de cuatro notas. Ejercicio indicado para estudiarse en todos los tonos.

EJEMPLO 42 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 11* [Ejercicio 4].



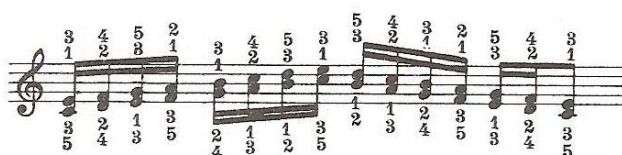
En este capítulo es considerada también la rotación, sobre todo en el estudio de las terceras dobles en trémolo para las que es necesario un movimiento lateral de la mano y el antebrazo. Pero una de las cosas más destacables de estas páginas, es el análisis sobre la digitación *general* de las escalas de terceras dobles, en el que se contrastan las digitaciones propuestas por Liszt, Tausig y Czerny. Por un lado, Jonás critica la simpleza de la digitación de Liszt ya que el utilizar esa misma digitación para todas las escalas no daba los mejores resultados debido a que el cambio de posiciones en las diversas escalas no era favorecido al utilizar esta misma digitación. Por otro lado, destaca a Tausig por utilizar diferentes digitaciones según la escala que se trate, pero reconoce que ambos coinciden en una cosa: el pulgar no toca dos teclas sucesivas, lo que favorece el *legato* en su ejecución.

EJEMPLO 43 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 37*
[Digitación propuesta por Liszt].



Sin embargo, este análisis concluye considerando el empleo simultáneo del primer y segundo dedos, tal y como lo propusiera Czerny en su día. Utilizar el pulgar para tocar dos notas consecutivas se compensa en este caso, con una sucesión mucho mas uniforme de los dedos, ya que se utiliza menos en las teclas negras y favorece el hecho de realizar menos cambios en la posición. Por lo que nuestro autor considera la digitación de Czerny como “digitación general” para la ejecución de todas las escalas en terceras dobles mayores y menores reconociendo, no obstante, la posibilidad de usar otras digitaciones para casos especiales.

EJEMPLO 44 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 40*
[Digitación propuesta por Czerny].



Uno de esos casos especiales es la ejecución de un estricto *legato* de escalas en terceras dobles, situación que Busoni plantea y propone una digitación que ayuda a ligar por lo menos dos terceras sucesivas argumentando que “la *digitación ideal para las escalas en estricto legato, sería aquella en que no se usara un mismo dedo en dos terceras inmediatas*”⁴.

⁴ *Ibíd.*, p. 50.

EJEMPLO 45 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 50
[Digitación propuesta por Busoni].

The third octave like the first, the fourth octave like the second.

Die dritte Oktave gleich der ersten, die vierte gleich der zweiten.

La troisième octave comme la première, la quatrième octave comme la seconde.

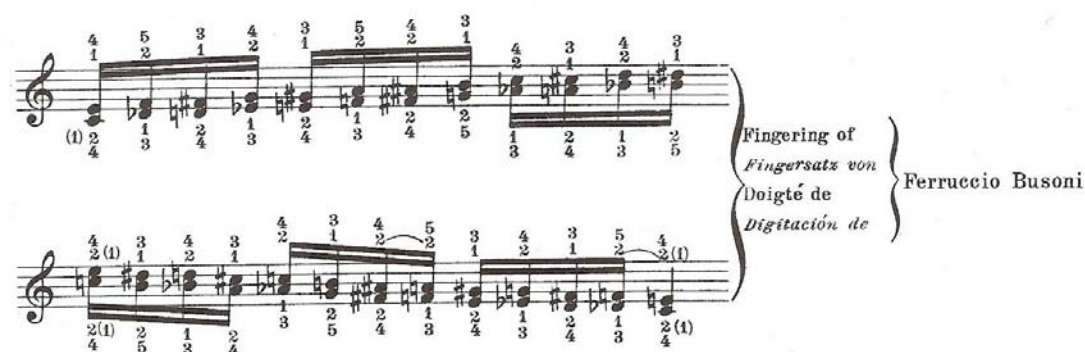
La tercer octava como la primera; la cuarta octava como la segunda.

Otra interesante propuesta, publicada por vez primera, es la que hace Alberto Jonás sobre el tema de las escalas cromáticas en terceras dobles, en la que omite el uso del quinto dedo. Esta digitación beneficia el toque *non legato* o *staccato*, para lo que el autor sugiere su empleo en pasajes para una sola mano.

EJEMPLO 46 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 69
[Digitación propuesta por Alberto Jonás para escalas cromáticas en non legato o staccato].

Se da énfasis en el contraste de diferentes digitaciones analizando digitaciones según Busoni, Cortot, Sauer, Jonás, entre otros, destacando la propuesta de Busoni, escrita especialmente para la *Escuela Magistral* de Jonás y publicada por primera vez, en la que Busoni utiliza el deslizamiento de dedos de una tecla a otra.

EJEMPLO 47 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 74*
[Digitación propuesta por Busoni publicada por primera vez].



Este capítulo comprende además: mordentes circulares en terceras, cuyo estudio, según Jonás, mejora toda la técnica de terceras dobles, ya que proporcionan soltura y fuerza en las manos a la vez que los dedos adquieren agilidad; trinos, repeticiones, arpeggios en terceras, terceras con manos *alternantes* [sic], terceras *parciales*⁵ [sic] y *glissandos* en terceras, son temas a los que se les dedican también páginas de ejercicios y ejemplos comentados. Busoni, Lhevinne, Gabrilowitsch, Friedheim, Cortot, Fannie Bloomfield-Zeisler, Friedman, Ganz y Philipp, colaboran con sus propios ejercicios, y se agregan ejemplos comentados del repertorio pianístico, en los que se pueden aplicar los temas anteriormente analizados.

2. Escuela Magistral de Sextas⁶.

Las sextas dobles son consideradas de gran importancia debido a que, siendo uno de los elementos técnicos más difíciles, resultan de enorme beneficio ya que proporcionan mayor extensión, fuerza y resistencia a los dedos, además de fortalecer el antebrazo, al igual que las demás notas dobles. Las setenta páginas de esta sección reúnen ejercicios de todo tipo de sextas, escalas diatónicas, cromáticas, arpeggios,

⁵ *Ibíd.*, p. 125. Las *terceras parciales* se refieren a una sucesión incompleta de terceras ya que alterna con una nota simple ejecutada por el pulgar. Esto tiene la finalidad de agilizar los pulgares, además de dar mayor elasticidad y seguridad en la ejecución.

⁶ *Ibíd.*, p. 135.

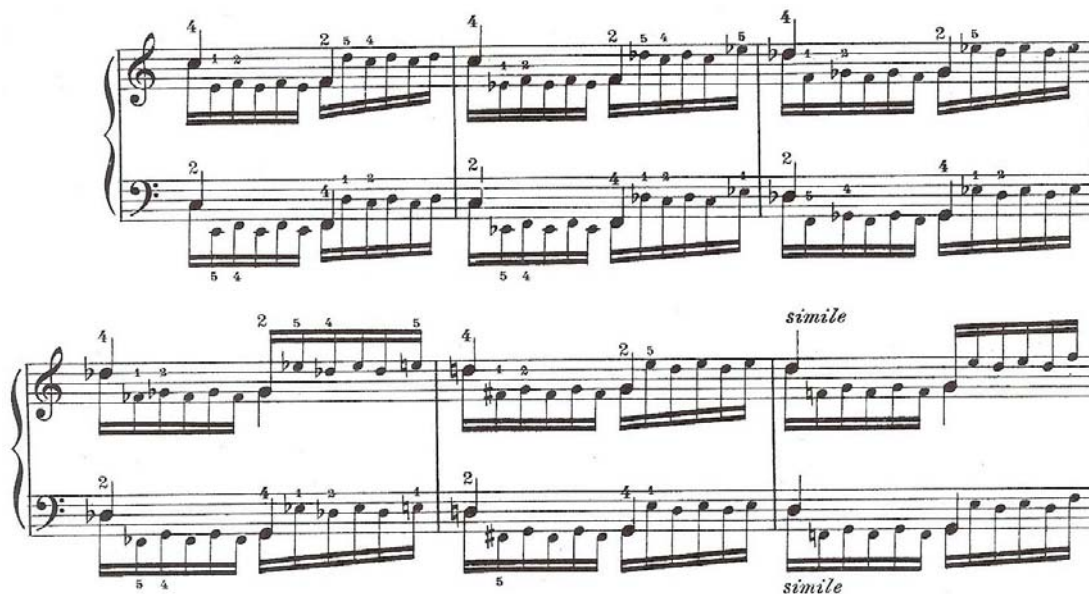
sextas *quebradas* [sic], mordentes circulares, trinos, repeticiones, *glissandos*, al igual que la anterior *Escuela Magistral de Terceras*. Rosenthal, Friedman y Godoswky contribuyen con sus originales ejercicios.

Este capítulo inicia con ejercicios preparatorios para el estudio de sextas dobles. En ellos, se desarrolla un progresivo trabajo de extensión entre los dedos, principal dificultad que se debe superar en la ejecución de este tipo de figuración, que consideramos apropiado antes de abordar directamente las sextas dobles.

EJEMPLO 48 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 136*
[Fragmento de Ejercicio 1].

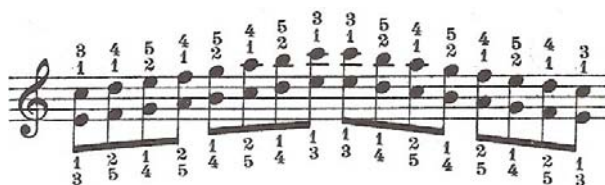


EJEMPLO 49 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 139*
[Fragmento de Ejercicio 2].



En cuanto a las escalas de sextas dobles, se simplifica su análisis para escoger una digitación pertinente. Se ciñe al argumento de que “*es preferible tener una buena digitación general para el trabajo usual*”⁷ de estas escalas. Para ello, escoge la digitación propuesta por Czerny debido a su sencillez de ejecución, de memorizar, además de que favorece a manos grandes y pequeñas, siendo frecuentemente utilizada por los principales pedagogos para todas las escalas de sextas dobles.

EJEMPLO 50 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 152*
[Digitación de Czerny].



⁷ *Ibíd.*, p. 151.

En el caso de la digitación para las escalas de sextas cromáticas, se proponen diversas digitaciones atendiendo al argumento de que es ampliamente variable definir cuál es la mejor, ya que eso depende directamente de las características físicas del ejecutante:

“La anchura, fuerza y flexibilidad de la mano, al largo de los dedos y su mayor o menor extensión entre sí, son factores más importantes en la selección de una digitación para la escala cromática en sextas, que para las escalas diatónicas”⁸.

Al igual que en la *Escuela Magistral de Terceras*, se consideran ejercicios para el trabajo de arpeggios en sextas, desarrollando además de seguridad técnica y virtuosidad, rapidez en la vista. Además de ejercicios para mordentes circulares, repeticiones, trinos, sextas parciales, y glissandos.

3. *Escuela Magistral de Cuartas*⁹.

Desarrolla los mismos contenidos que los capítulos anteriores, pero resaltando otros beneficios:

“[...] El estudio de las cuartas es beneficioso porque desarrolla la flexibilidad de las manos y neutraliza la tensión que pueda causar el estudio de las sextas, octavas y aún de los arpeggios [...]”¹⁰.

Aunque el propio autor reconoce que los ejercicios no son fáciles advierte su eficacia para obtener igualdad y fluidez en la ejecución de estos intervalos. Agrega, por supuesto, ejercicios preparatorios comentados para obras del repertorio pianístico, así como diversas digitaciones que pueden usarse según sea la mejor opción.

⁸ *Ibíd.*, p. 164.

⁹ *Ibíd.*, p. 207.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 208.

Es importante destacar que para las cuartas dobles, Jonás hace una descripción de la posición más adecuada de la mano, lo que sucede con menos detalle para las terceras o sextas dobles.

“Mano recogida y la palma de la mano levantada del teclado; falanges a raíz de los dedos un poco más elevadas que el dorso de la mano misma y la muñeca al nivel del teclado o un poco más baja”.

Con esta posición se pretende evitar subir la muñeca más arriba que el dorso de la mano, lo que es muy común al ejecutar notas dobles, y la indicación de tener la mano recogida señala soltura en la mano evitando la tensión que suele ocurrir al querer abrir la extensión de la mano, que contrariamente a lo que se puede pensar, esta tensión de tendones los reduce, empeorando el problema ya que hay menos probabilidad de alcanzar la extensión deseada.

EJEMPLO 51 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 208 [Ejercicio 1].*

Adagio - Andante
legato *p-mf*

m.s. due ottave bassa

simile

simile

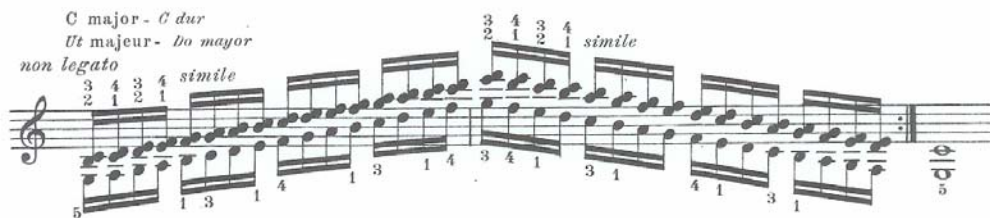
Al igual que en el capítulo de terceras y sextas, se abordan ejercicios para el trabajo de escalas diatónicas y cromáticas, cuartas justas cromáticas, trinos, mordentes circulares, cuartas con manos alternadas, y arpeggios.

4. *Segundas y Séptimas*¹¹ [sic].

Escalas diatónicas y cromáticas, trinos en segundas, y escalas cromáticas en intervalos de séptimas. Aunque Jonás reconoce que no encontró ejemplos de escalas diatónicas en intervalos de segunda dentro del repertorio clásico y moderno del piano, escribe algunos ejemplos argumentando que con un acompañamiento armónico no suenan mal, por lo que da un recurso más para integrarlo en la ejecución:

“No hay, que yo sepa, ejemplos de escalas diatónicas en segundas en el repertorio clásico y moderno del piano. Sin embargo, debido a que con un acompañamiento armónico no suenan mal, ofrezco una digitación adecuada para su ejecución”¹².

EJEMPLO 52 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 252.*



Si nos impactaba el hecho de que Jonás escudriñara minuciosamente cualquier aspecto técnico que apareciera en el repertorio pianístico, es más que escrupuloso incluir además escalas en segundas aunque supuestamente no aparezcan en él.

5. *Dobles Notas Mixtas*¹³.

Aunque son una combinación de los aspectos estudiados en capítulos anteriores, Jonás explica la importancia de trabajarlas por separado:

¹¹ Ibíd., p. 251.

¹² Ibíd., p. 252.

¹³ Ibíd., p. 257.

“El pianista que ha practicado con cuidado las terceras, cuartas y sextas no tiene generalmente dificultad en tocar notas dobles mixtas. Sin embargo, debido a la frecuencia con que ocurren pasajes [*sic*] en dobles notas mixtas en el repertorio del piano, clásico y moderno, conviene estudiarlas con especial esmero [...]”¹⁴.

Entre estos ejercicios están algunos especialmente escritos para este tema por Gabrilowitsch, Emil von Sauer, Busoni, Friedheim y Philipp, terminando con algunos fragmentos de obras de Chopin, Schumann y Liszt como ejemplos de pasajes en notas dobles mixtas. En el siguiente ejemplo vemos cómo el primer ejercicio de dobles notas mixtas se indica estudiar en la misma forma que se ha venido planteando desde el inicio de toda la obra: con diferentes toques, con cambios en la dinámica, y por supuesto, en tiempo lento subiendo poco a poco la velocidad, y transportando a todos los tonos.

EJEMPLO 53 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 258 [Ejercicio 1].



Finalmente mencionaremos los principales elementos que destacan en este volumen:

1. Jonás recomienda que en el estudio de las terceras dobles se tengan relajados la muñeca y el antebrazo, posicionando la muñeca nunca más alta que el dorso de la mano, pues la tendencia a subir la muñeca en estos pasajes provoca rigidez y

¹⁴ Ibíd., p. 258.

cansancio. Otorga prioridad y mayor espacio a las terceras dobles, puesto que al fortalecer el antebrazo justifican por sí solo el empeño en dominarlas.

2. Analiza y contrasta diversas digitaciones, en algunos casos para destacar su poca utilidad, y en otros, para ofrecer varias opciones según las necesidades y características físicas del ejecutante, ya sea para manos grandes, o por obtener un mejor *legato* entre otras cosas, lo que revela un interés por conocer, analizar y probar la eficacia de otras propuestas.
3. Da la opción que se publica por primera vez, idea de Dohnanyi, de dar el efecto *legato* en escalas con terceras, tocando terceras incompletas (*parciales* como las llama Jonás), ya que al oído no existe gran diferencia, esto con la finalidad de facilitar la ejecución en beneficio del *legato* en la ejecución.
4. Se pretende desarrollar con el trabajo de notas dobles, la fortaleza muscular de dedos y mano, así como el antebrazo. Aumentar la seguridad técnica, a través del trabajo físico y rapidez de la vista, generando reflejos certeros y dominio del teclado a través del estudio de los ejercicios en todos los tonos.
5. Obtención de la ligereza del toque y mejoramiento de la calidad del sonido por medio del control del cuerpo, control del peso y la soltura en la mano y el antebrazo.

Este es un exhaustivo recorrido por la problemática de las notas dobles en todas sus formas, que brinda múltiples opciones para desarrollar determinada dificultad dependiendo de lo que se necesite y quien lo necesite. Recordemos que esta obra no está planteada para estudiarse en orden progresivo, ni en la totalidad de su contenido, pero este maestro es muy explícito al decir que un pianista “*con altas aspiraciones*” debe dominar completamente todos estos aspectos técnicos. Para Alberto Jonás, los principales elementos técnicos son: escalas, arpeggios, terceras, trinos y octavas; por lo tanto, si hay alguien con la ambición de llegar a ser un excelente pianista debe dominarlos perfectamente, esmerándose en la calidad del toque y del sonido. Con esta aseveración se explica que los temas más ampliamente abordados en su monumental obra sean precisamente estos.

4.2.5. Libro V. Escuela Magistral de las Octavas, Stacatto y Acordes. Digitaciones. Ritmo y Acentos

Iniciando el quinto volumen, se encuentra la *Escuela Magistral de las Octavas, del Staccato y los Acordes*¹, amplio capítulo que se divide en dos partes principales: la primera trata el estudio de octavas, y la segunda de los acordes. El autor explica que la frecuente recomendación de los métodos pianísticos sobre estudiar las octavas *staccato* para adquirir soltura y fuerza de muñeca no es suficiente para lograrlo, además hace falta la intervención del brazo:

“En casi todos los métodos de octavas se insiste, y con razón, en la necesidad de desarrollar la soltura y fuerza de muñeca. Todos recomiendan tocar las octavas staccato con el movimiento llamado de muñeca [...] Todo esto es justo, pero no basta. [...] Son además necesarios, el movimiento llamado “del brazo” y el de las octavas “de vibración”, obtenidas por una rápida vibración de los nervios de la muñeca y del brazo”².

Precisamente para desarrollar la elasticidad, rapidez y “fuerza vibratoria” de muñeca y de brazo, inicia con una serie de ejercicios preparatorios donde la acción principal la realizan la muñeca y el antebrazo con pequeños movimientos que levantan el antebrazo de manera casi imperceptible. La vibración era un concepto que ya manejaba Breithaupt años atrás basando sus teorías en el uso natural de los movimientos y del peso, conceptos cercanos a la manera de tocar de Liszt y Antón Rubinstein. Es evidente que lo que Jonás indica como vibración de la mano se corresponde con lo expuesto por Breithaupt:

“La extensión del antebrazo, aplicada a los [...] impulsos «hacia arriba» y «hacia abajo», generaba un fenómeno bastante peculiar: a partir de cierta

¹ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. V, C. Fisher, Nueva York, 1922-1929, p. 1.

² *Ibíd.*, p. 2.

velocidad, el movimiento podía dejar de ser el producto de una actividad consciente, y se mantenía con extrema facilidad gracias al peculiar equilibrio que se establecía entre el peso de la mano y la resistencia de la tecla. Breithaupt estudió esta «vibración» con creciente atención, pendiente como estaba de cualquier actitud que garantizara un ahorro de energía. [...] se trataba de un fenómeno que aún no había encontrado una precisa definición pedagógica pero que pianistas como Antón Rubinstein habían practicado constantemente [...]»³.

Tomando en cuenta que Jonás proviene de la escuela rusa y que fue alumno de Rubinstein, es lógico que el concepto de vibración esté presente de esta manera. Lo que Jonás pretende es proporcionar una forma de tomar conciencia de este movimiento y desarrollarlo, como podemos observar en el primer ejercicio de su *Escuela Magistral de Octavas*:

EJEMPLO 54 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, pp. 3-4.*



³ Luca Chiantore: *Historia de la Técnica Pianística*. Alianza, Madrid, 2001, pp. 673-674.



Como hemos visto, Jonás ordena su método por fórmulas de escritura (escalas, arpeggios, notas dobles, octavas, etc.), pero en este capítulo clasifica algunos ejercicios en función del tipo de movimiento empleado. Es el caso de los *Ejercicios para desarrollar los Movimientos Lateral y Semi – Circular de la Muñeca y Antebrazo*⁴, justificando su estudio porque desarrollan músculos que pueden quedar inactivos con otro tipo de ejercicios.

EJEMPLO 55 Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 10.*



⁴ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V*, C. Fisher, Nueva York, 1922-1929, p. 8.

En las siguientes páginas, además de indicar una posición relajada y no muy alta de la muñeca –evitando así la tensión- para la ejecución de las octavas, el autor insiste en la seguridad y sobre todo, en la calidad del sonido:

“[...] Como en los otros aspectos de la ejecución pianística, al tocar octavas se debe prestar atención, no solamente [*sic*] a la seguridad, sino también a la calidad del sonido. Las octavas deben sonar claras, vibrantes y sin dureza en *ff*; claras y con sonido como de campana en *pp*. El rebote, con naturalidad, de la mano, o del antebrazo, ayuda a embellecer el sonido y facilita la ejecución”⁵.

Dedica un apartado especial para el estudio de escalas diatónicas y cromáticas en *staccato* buscando con esto un “toucher” elástico y agradable, evitando la intervención del brazo en el caso de escalas veloces. Esto señala una menor intervención de los elementos físicos a favor de la velocidad. Considera también las *Octavas en Legato*⁶, exponiendo diversas opciones y sus ventajas para lograr el toque ligado, ya sea cambiando de dedo o resbalando de una posición a otra, agregando breves ejemplos de obras de Beethoven y Schumann:

“[...] La digitación para los pasajes legato, así como las escalas, debe escogerse [*sic*], no solamente teniendo en cuenta la dimensión y desarrollo de las manos, sino también fraseo, *tempo* y el carácter general del pasaje o de la escala [...]”⁷.

Así también, dedica una serie de ejercicios para el estudio de *Octavas por Vibración*⁸ y *Escalas con Octavas Vibratorias*⁹, cuyo objetivo es obtener una rápida ejecución de las octavas por medio de una sola intención muscular que abarca una serie de pequeños movimientos de antebrazo o muñeca:

⁵ *Ibíd.*, p. 20.

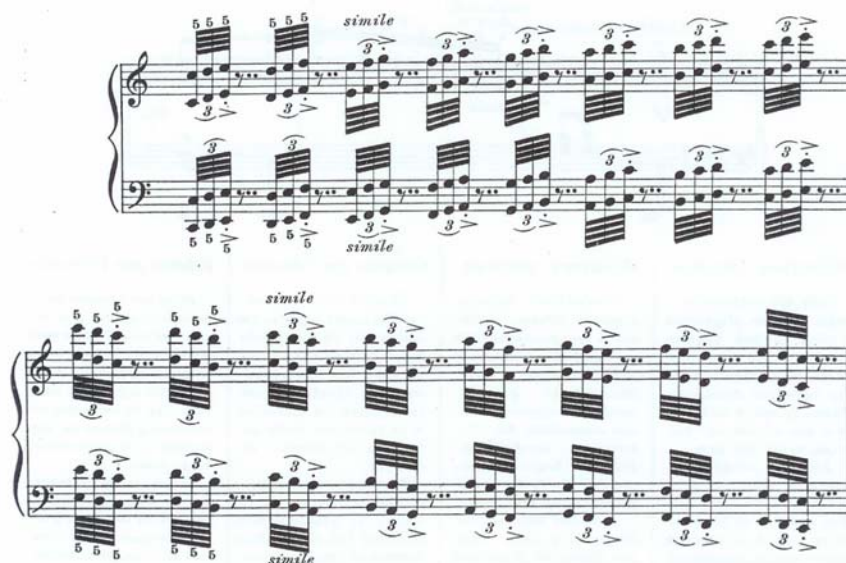
⁶ *Ibíd.*, p. 33.

⁷ *Ibíd.*, p. 37.

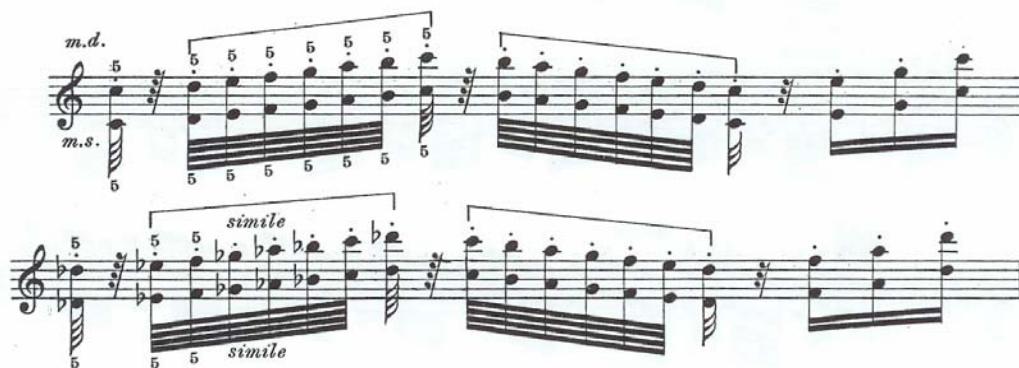
⁸ *Ibíd.*, p. 43.

⁹ *Ibíd.*, p. 48.

EJEMPLO 56 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 44.



EJEMPLO 57 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 48.



Se hace la siguiente indicación para el ejercicio anterior, señalando con la palabra *descansar* el relajamiento de los músculos del brazo, lo que sugiere soltura muscular después de cada grupo de octavas ejecutadas. Esto es un detalle de suma importancia puesto que ese *descanso* forma parte integral del movimiento que se está generando:

“[...] Las octavas entre corchetes se tocarán, para decirlo así, con un solo movimiento vibratorio, rápido. Se levantará el brazo después de la triple

corchea [...] y mientras se mantiene levantado durante un breve instante, debe “descansar”¹⁰.

Continúa este capítulo con *Ejercicios Cromáticos*¹¹ y *Saltos*¹² de octavas, los que destacan por variadas fórmulas rítmicas con el mismo objetivo: rapidez, elasticidad y ligereza. Intercalados por pasajes de obras de Antón Rubinstein, Liszt, Beethoven, Brahms y Jonás, entre otros, encontramos las secciones para el estudio de *Octavas Quebradas*¹³ y *Arpegios en Octavas*¹⁴, *Repeticiones en Octavas*¹⁵, *Mordentes Circulares en Octavas*¹⁶, *Trinos en Octavas*¹⁷, *Octavas con manos Alternantes*¹⁸ y *Manos Superpuestas*¹⁹, *Octavas Parciales*²⁰ (sucesión discontinua de octavas), adjuntando ejercicios de *Trémolos*²¹ y terminando con *Glissandos en Octavas*²². Los ejercicios originales corresponden a Busoni, Emil von Sauer, Lhevine, Ganz, Friedheim y Philipp.

La segunda parte de este capítulo, dedicada a todo tipo de *Acordes*²³, contempla primeramente la función que ejerce el brazo, el hombro y la espalda, diferenciando tres maneras diferentes de ejecutar los acordes:

“1.- Colóquense las manos sobre el teclado de modo que los dedos queden en contacto con las teclas que han de tocar. Entonces, sin levantar las manos, oprímense las teclas con un movimiento repentino y vigoroso de los brazos y

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., p. 49.

¹² Ibid., p. 51.

¹³ Ibid., p. 59.

¹⁴ Ibid., p. 66.

¹⁵ Ibid., p. 77.

¹⁶ Ibid., p. 80.

¹⁷ Ibid., p. 81.

¹⁸ Ibid., p. 85.

¹⁹ Ibid., p. 93.

²⁰ Ibid., p. 95.

²¹ Ibid., p. 100.

²² Ibid., p. 107.

²³ Ibid., p. 117.

espalda, así produciendo un fortísimo tan vibrante como es posible obtenerlo y un sonido “redondo” y macizo. Este procedimiento elimina golpear las teclas [...].

2.- Manténganse las manos en el aire, a una corta distancia sobre las teclas, y déjense caer sobre las teclas que se han de tocar, sin ímpetu o fuerza de los brazos, sino únicamente por el propio peso. [...] produce un “toucher” y sonido muy suaves y pastosos [...].

3.- Colóquense los dedos sobre las teclas [...] El sonido se produce por un movimiento repentino y vigoroso, *hacia arriba*, de los brazos, combinado con un movimiento “retraído” de los dedos [...] El sonido que resulta es de gran potencia y de calidad vibrante muy especial”²⁴.

Con estas tres maneras de tocar los acordes, Jonás propone tres sonoridades diferentes, sonido “redondo y macizo”, “suave y pastoso”, o “potente y vibrante”. Así se estudiarán los ejercicios, y cualquiera que sea la opción que se escoja, la recomendación principal es no golpear el teclado, reduciendo para esto la distancia entre las manos y el teclado obteniendo un buen sonido. Como siempre, sin olvidar la importancia de la calidad del sonido. Después de esta breve introducción al estudio de los acordes, da inicio una serie de *ejercicios para obtener seguridad, rapidez, ligereza y fuerza al tocar acordes*²⁵, y otros para obtener la seguridad de tocar todas las notas del acorde.

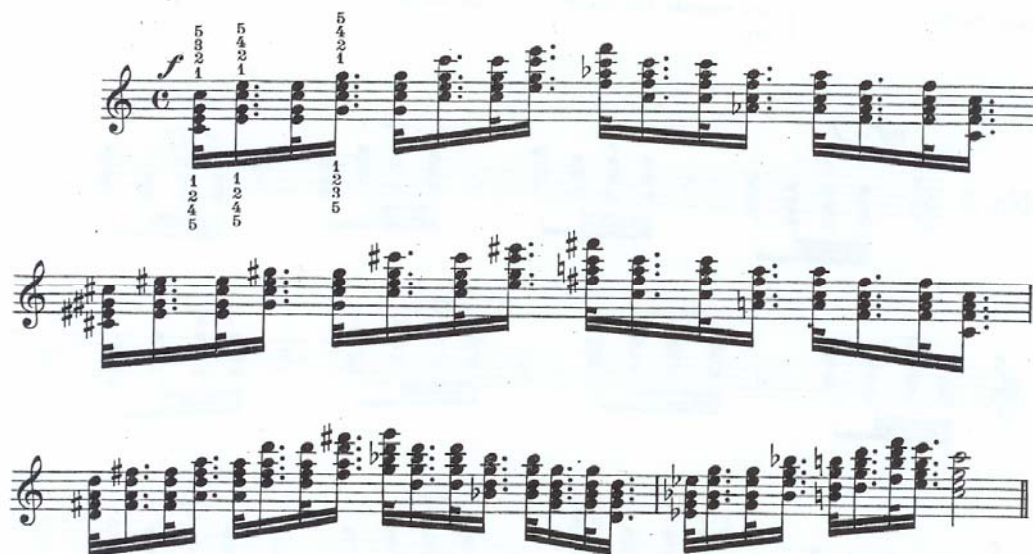
EJEMPLO 58 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 119.



²⁴ *Ibíd.*, pp. 117-118.

²⁵ *Ibíd.*, p. 119.

EJEMPLO 59 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 121.*



Aquí podemos ver que la forma de adquirir esa velocidad es por medio de la seguridad. Estas figuras rítmicas proponen en un cálculo de distancias entre un acorde y otro además de reafirmar la posición del acorde dado. Ejercicio inteligente y bien descrito por el autor. Después de los habituales fragmentos de obras del tradicional repertorio del piano como ejemplos donde se aplica lo antes expuesto, siguen los ejercicios de *Acordes con Manos Alternantes*²⁶, *Acordes y Octavas Mezclados*²⁷, *Repeticiones en Acordes*²⁸, *Acordes Arpegiados*²⁹, *Acordes y Notas Simples Mezclados*, cada sección con sus respectivos ejemplos, terminando con *Acordes de 6/3*³⁰ donde los ejercicios sólo utilizan acordes en primera inversión. En estas páginas encontramos una variedad de formas en que pueden utilizarse los acordes, abordando problemas muy concretos y trabajando fortaleciendo la muñeca y el antebrazo,

²⁶ *Ibíd.*, p. 127.

²⁷ *Ibíd.*, p. 130.

²⁸ *Ibíd.*, p. 132.

²⁹ *Ibíd.*, p. 136.

³⁰ *Ibíd.*, p. 142.

aunque en el caso de los acordes arpegiados, se propone una acción principalmente digital, sin mencionar la utilización de la rotación del antebrazo:

“no se debe descuidar el estudio de los acordes arpegiados, pues son excelente medio para fortalecer las puntas de los dedos y mejorar la calidez y nitidez del staccato. Levántense los dedos rápidamente uno tras otro apretando las teclas con fuerza”³¹.

EJEMPLO 60 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 136 [Ejercicio 1].*



Sin embargo, la ejecución de acordes trae consigo un trabajo muscular del antebrazo y del brazo, dependiendo de qué tipo de acordes se trate, y ante esto debemos destacar las indicaciones que Jonás hace con el objetivo de contrarrestar el cansancio y tensión que implica el trabajo de acordes. En el ejemplo siguiente vemos uno de los ejercicios de acordes con ambas manos, utilizando el recurso de repetir dos y tres veces el acorde en forma de apoyaturas antes de tocarlo en su valor real. Según el autor, este es un buen ejercicio para adquirir seguridad y fortalecer las manos y los brazos. Pero lo interesante de esto, es que Jonás recomienda tocar escalas simples cromáticas “una vez que se sienta cansancio”, es decir, una vez que la fatiga muscular se haga presente y se refleje en tensión. El hecho de no dejar de tocar al sentir fatiga sugiere mantener los músculos en movimiento sin exigirles un gran esfuerzo, de manera que

³¹ *Ibíd.*, p. 136.

el cambio de actividad sea paulatino hasta dejar de tocar, relajando progresivamente los músculos.

EJEMPLO 61 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 123*
[Ejercicio 6 de acordes].

The image displays a musical score for a piano exercise. It is organized into four systems, each containing a grand staff with a treble and bass clef. The notation is dense and complex, featuring numerous chords, many of which are beamed together in groups of sixteenth or thirty-second notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece is marked with a 'b' (basso) and a 'p' (piano) dynamic marking. The score is highly technical, focusing on chordal textures and rapid changes in harmony.

Este extenso capítulo termina con los acostumbrados y valiosos ejercicios originales, que han sido escritos por Emil von Sauer, Feruccio Busoni, Ossip Gabrilowitsch, Leopold Godowsky e Isidor Philipp.

Aunque la digitación es un tema que Jonás no descuida a lo largo de toda su obra, proporcionando en cada aspecto técnico una o varias propuestas de digitación, en el quinto volumen dedica estas páginas especialmente a las *Digitaciones*³²:

“[...] Una buena digitación permite fiarse en los dedos, en la seguridad de los movimientos inconscientes.

Es, pues, menester meditar con cuidado la digitación que conviene emplear si el pasaje ofrece la menor dificultad, y si la técnica no resulta bien hay que buscar enseguida si la causa es o no la mala digitación.

La mejor digitación es aquella que conserva la mano más tranquila [...]”³³.

Esto es sumamente importante, ya que los movimientos inconscientes a los que se refiere Jonás pertenecen precisamente la memoria muscular, la cual no puede asegurarse si se está cambiando constantemente de digitación, ya que su base está en la repetición de los movimientos musculares. Esta sección comienza por breves consejos para encontrar una digitación cómoda y adecuada, entre ellos buscar siempre la más apropiada a la mano de cada persona, procurando que los acentos coincidan con el pulgar o los dedos más fuertes de la mano, utilizar la sustitución de dedos sobre todo en pasajes lentos muy ligados, cambiar de dedos en notas repetidas o incluso utilizar ambas manos en pasajes difíciles indicados para una sola mano³⁴. Todo esto alternado con fragmentos ejemplificando cada caso. Pero además, agrega numerosos ejemplos de digitaciones que pueden ser poco comunes, pero que sirven

³² Ibid., p. 163.

³³ Ibid., p. 164.

³⁴ Ibid., pp. 164-172.

para obtener una ejecución segura y más fácil³⁵, pasando el tercer dedo por encima del cuarto o el cuarto por encima del quinto, que en casos muy específicos resultan favorables por el hecho de omitir el paso del pulgar pero que, sin embargo, pueden ser peligrosas si no se realizan con un movimiento muy cuidado sobre todo si el pasaje es ligado. En el siguiente ejemplo podemos observar la digitación propuesta para un fragmento de las Variaciones en Do menor de Beethoven, hemos indicado con una línea negra punteada la digitación que sugiere el paso del tercer dedo sobre el quinto, del primer dedo sobre el cuarto y del tercero sobre el cuarto, mientras la línea gris punteada señala como segunda opción el paso del primer dedo sobre el tercero.

EJEMPLO 62 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 173*
[fragmento de Variaciones en Do menor de L. V. Beethoven].

Variations in C minor | Variationen in C moll | Variations en ut mineur | *Variaciones en Do menor*

LUDWIG van BEETHOVEN

Allegretto

f ten. *ten.* *ten.* *ten.*

sempre f e ben tenuto

ten. *ff* *p (rit.)* *etc.*

³⁵ *Ibíd.*, pp. 173-189.

El último capítulo titulado *Ritmo - Compás - Acentos*³⁶, aborda estos aspectos relacionados evidenciando sus diferencias en una serie de páginas donde no define claramente los conceptos, pero en el que vuelca numerosas reflexiones sobre el ritmo, los errores incurridos más comúnmente, entre algunos comentarios de carácter subjetivo. Es extraño que en una obra dirigida al desarrollo del virtuosismo trascendental, se detenga en observaciones sobre cómo despertar la actividad rítmica del alumno o cómo resolver la ejecución de ritmos diferentes simultáneos, cuando es de suponer que a este nivel eso esté resuelto, pero siendo el ritmo la estructura musical se justifica la importancia que se le da en esta obra monumental. Este capítulo continúa con los *Acentos*³⁷, diferenciando cuatro tipos: rítmicos, métricos, de fraseo y declamatorios.

“[...] Los acentos dan vida y color al discurso musical; intensifican el sentido de notas y frases que sin ellos tal vez carecerían de todo efecto [...] Los acentos rítmicos resultan de la naturaleza e índole de la composición musical. [...] Cuando caen acentos especiales en partes más débiles son acentos de declamación.

[...] Los acentos métricos dependen de la estructura del tema, y de su desarrollo en períodos y secciones cortas o largas.

[...] Los acentos de fraseo realzan el principio y la terminación de frases, cortas o largas; es decir, de ciertas notas agrupadas con o sin relación al principio o fin de los compases mismos [...] El acento de fraseo no requiere de signo especial, pues ya lo indica la línea curva que agrupa la frase”³⁸.

Esta interesante clasificación de los acentos menciona los acentos de fraseo, que vienen a ser modificaciones sutiles de en la intención de empezar o terminar una frase, lo que es poco común encontrar descrito en un método. También es una forma de hacer ver al alumno la diferencia entre los acentos que se escriben en la partitura y

³⁶ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. V, C. Fisher, Nueva York, 1922-1929, p. 206.

³⁷ *Ibíd.*, p. 226.

³⁸ *Ibíd.*, pp. 228-238.

EJEMPLO 65 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity, vol. V, p. 239*
[*acento de fraseo*].

Sonata Op. 78 — *Sonate Op. 78*

LUDWIG van BEETHOVEN

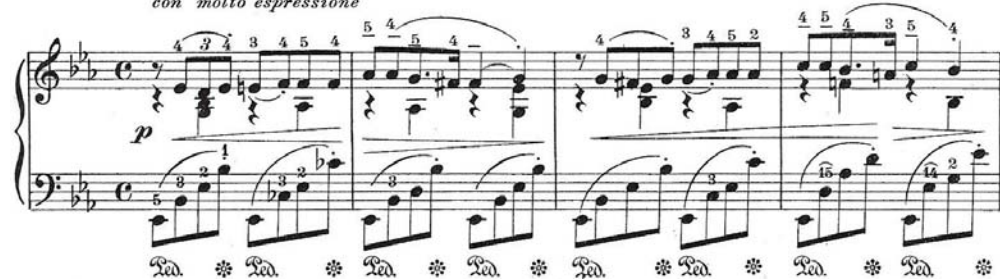
Allegro assai (♩ = 138)



EJEMPLO 66 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 243*
[*acento de declamación*].

ANTON RUBINSTEIN

Moderato
con molto espressione



Jonás enfatiza la importancia de los acentos en la música, por lo que en el último volumen de su *Escuela Magistral* se habla de la prosodia musical, donde hace una analogía de las inflexiones en la voz al hablar o declamar con las intenciones que se le deben dar al discurso musical. Lo que forma parte de dar sentido, interés y una particular interpretación de las obras. Cabe destacar, la inclusión de otro elemento interpretativo en este capítulo de los acentos, que son los *acentos de inflexión*. Llamando así a aquellas sutiles prolongaciones en notas del mismo valor.

“Acentuar una nota por inflexión, es decir, prolongando levemente su duración, hace que resalte su efecto sin que sea menester emplear fuerza especial. El acento de inflexión es de más elocuencia en la “cantilena”. Es el

medio natural de la expresión de la voz y de todos los instrumentos en los que es posible prolongar y aumentar el volumen del sonido”⁴⁰.

En el siguiente ejemplo Jonás señala con un guión entre paréntesis (-) estos acentos de inflexión en un fragmento del *Sueño de Amor* de Franz Liszt.

EJEMPLO 67 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 247.

Dreams of Love, N° 3 | Liebesträume, N° 3 | Songes d'Amour, N° 3 | Sueños de amor, N° 3
FRANZ LISZT

Poco allegro, con affetto

The musical score is for 'Sueños de amor, N° 3' by Franz Liszt. It is in 4/4 time and B-flat major. The tempo is 'Poco allegro, con affetto'. The score is written for piano. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The melody is marked 'dolce cantando'. There are several measures with a red box and a dash (-) indicating a specific accent or inflection. The score ends with 'etc.'.

De esta manera, la clasificación de estos diversos tipos de acentos nos llevan a la reflexión no solamente técnica de cómo resolverlos, sino cómo aplicarlos adecuadamente en la interpretación de las obras. Es por eso, que la explicación y ejemplificación de estos conceptos en fragmentos de obras pianísticas facilitan su comprensión.

Podemos destacar dos tipos de elementos que se integran en este quinto volumen. Los elementos técnicos:

1. Omite la utilización de la rotación del antebrazo para acordes arpegiados.
2. Las octavas son una de las dificultades técnicas que Alberto Jonás considera de mayor importancia. En este libro queda evidenciada la trascendencia de

⁴⁰ Ibid., p. 245.

esto, desgranando cada posible situación que presente un problema de octavas o acordes, proporcionando el medio de resolverlo.

3. Diferencia entre octavas *de brazo* y octavas *de vibración*.
4. Importancia de los movimientos laterales y semicirculares de muñeca y antebrazo para el desarrollo muscular de mano y antebrazo.
5. Menor intervención del brazo favoreciendo una ejecución más veloz en el caso de escalas de octavas rápidas.
6. Contrarrestar la tensión y cansancio que genera el estudio de acordes con la ejecución de escalas cromáticas.
7. La seguridad como base del estudio de la velocidad.
8. Diferencia entre tres tipos de ataque en acordes:
 - dedos cerca del teclado ejerciendo una fuerza repentina hacia abajo, para obtener un sonido intenso y redondo.
 - dedos poco separados de la tecla para caer sobre ella con el peso del brazo, para obtener un sonido lleno y suave.
 - dedos cerca de la tecla, ejerciendo un impulso de salida del brazo hacia arriba después de atacar la nota, para obtener un sonido potente y vibrante.

Y los elementos interpretativos:

9. Cuidado en la calidad del sonido.
10. Discernimiento de los recursos técnicos en beneficio de la sonoridad que requiere la obra musical.
11. El uso de digitaciones poco comunes, a favor de la musicalidad y facilidad técnica.
12. Clasificación de acentos rítmicos, declamación, métricos y de fraseo. Conceptos que al ser entendidos facilitan su ejecución y aplicación, enriqueciendo la práctica interpretativa.

4.2.6. Libro VI. Empleo Artístico de los Medios Dinámicos y Agógicos de los Pedales, y el Arte de Aprender de Memoria

El sexto libro de la *Escuela Magistral* de Jonás se dedica a las materias de *carácter artístico* –como el mismo autor las nombra- al igual que el séptimo y último volumen de la obra. El primero de los tres capítulos dedica su estudio al *Empleo Artístico de los Medios Dinámicos y Agógicos*¹.

En cuanto a la dinámica, Jonás reconoce ocho principales matices: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*, explicando con términos poco precisos cada uno de ellos pero ejemplificando con algún pasaje del repertorio pianístico donde se pueden aplicar, con algunos comentarios para mejorar la ejecución. Debemos señalar en este punto la recomendación de usar la sordina para el *ppp* y *pp*, enfatizando que estos matices deben sólo pueden ser empleados en pasajes muy lentos debido a que el ataque de la tecla debe ser muy suave para lograr poco volumen. A diferencia del *p* o *mp* que pueden utilizarse más cómodamente en pasajes rápidos. El mismo análisis es aplicado para los matices *ff* y *fff*, atendiendo al argumento de que “*físicamente lo que se gana en rapidez se pierde en fuerza*”², por lo que entonces el *ff* se puede aplicar en pasajes de velocidad moderada y el *fff* en pasajes lentos que requieran amplitud y fuerza en el sonido, utilizando el pedal armónico.

Esta clasificación ayuda a visualizar más específicamente conceptos que frecuentemente se utilizan sin un amplio análisis, siendo suficiente el pensar en más o menor intensidad en relación al anterior o subsiguiente volumen. Puede ser un criterio pedagógico que debe estar respaldado por el respectivo trabajo de control del peso y correcta utilización de los recursos musculares para obtener el la sonoridad deseada.

¹ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. VI, C. Fisher, Nueva York, 1922-1929, p. 1.

² *Ibíd.*, p. 8.

Por otro lado, con la visión de un compositor que conoce el instrumento critica las modernas indicaciones *pppp* o *fffff*, puesto que se salen de las posibilidades físicas reales del funcionamiento del piano:

“[...] En su empeño en lograr efectos tonales nunca obtenidos, ciertos compositores han escrito *fffff* y *ppppp*. No hay necesidad de demostrar lo absurdo de tales exigencias, ni la imposibilidad de ejecutarlas.

Dos casos aun más curiosos de falta de buena concepción dinámica se encuentran en la “Iberia” de Albéniz. [...] en la página 33 hay “*pppp* mais très sonore” (pero muy sonoro), y en la página 27 escribe “*fffff*” y añade en paréntesis “aun [*sic*] más fuerte si es posible”. [...] Estos dos pasajes ofrecen un buen ejemplo de la futilidad de pasar por alto, no solamente los recursos de un instrumento, sino también el principio fundamental de que todo arte reposa sobre valores, proporción, simetría y perspectiva [...]”³.

Ante la exageración de la moderna grafía de la época, Jonás deja ver una preferencia por lo clásico en cuanto a su práctica interpretativa, defendiendo las posibilidades del instrumento y la congruencia con lo escrito en la partitura.

Los ejercicios de este capítulo pretenden desarrollar el control de la intensidad de estos ocho matices, de la graduación del sonido (*crescendo* y *diminuendo*), atendiendo minuciosamente a las indicaciones de la partitura y discerniendo según sea el caso de cada obra y estilo, y de la praxis interpretativa⁴ de la época. Al igual que capítulos anteriores, intercala numerosos ejemplos del repertorio pianístico con sus respectivos comentarios.

³ *Ibíd.*, pp. 10-11.

⁴ La práctica interpretativa varía según el gusto de la época, implicando diferencias incluso en la manera de interpretar la grafía, variando así mismo de un autor a otro.

EJEMPLO 68 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. VI, p. 13.

[Ejercicio 2, fragmento].

En el siguiente ejemplo podemos ver bajo cada sistema y entre paréntesis las indicaciones sugeridas para el *crescendo* indicado por Chopin para un pasaje de su *Estudio Op. 10 No. 4*, siguiendo el orden lógico *pp – p – mp – mf – f – ff – fff*, orden que debe realizarse progresivamente de manera que el volumen aumente poco a poco, sin embargo, es un buen recurso didáctico para mejorar el control del peso en este tipo de indicaciones.

EJEMPLO 69 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. VI, p. 17

[fragmento de Estudio Op. 10 No. 4 de Chopin].

Esto es complementado con los temas de contraste de matices, comunes en las obras beethovenianas, integrando así elementos estilísticos. Señala además el cuidado sobre las diferencias dinámicas entre ambas manos, destacando la dificultad de hacerlo en obras polifónicas y proporcionando una “regla general” para estos casos: “la parte [refiriéndose a las voces en la obra polifónica] que tiene el menor número de notas se tocará más fuerte que la parte o voz que tenga más notas”⁵. Realmente es muy elemental este razonamiento aunque atiende al sentido común de qué notas duran más ya que su volumen disminuye pronto.

Continuando con un análisis minucioso de los elementos que generan cambios en la dinámica, llegamos a la influencia del fraseo, donde Jonás indica varias maneras en que el pianista puede deducir e integrar lógicos cambios dinámicos en su interpretación:

1. Emplear *crescendos* o *diminuendos* atendiendo a la estructura del tema y su desarrollo.
2. Contraste o cambio de matiz al terminar períodos [generalmente de ocho compases] con cadencias perfectas, es decir, después de una frase conclusiva es aplicable un cambio dinámico.
3. Después de calderones.
4. En la introducción de un nuevo tema.
5. Cuando se modula a otros tonos.
6. Al repetir frases cambiar la intensidad de la segunda frase.

La preocupación por todos los detalles dinámicos se relaciona con un concepto que, aunque Jonás menciona ligeramente, es importante destacar: el *colorido* o timbre del sonido, el cual depende directamente del toque y de la gradación del peso que se imprima en la tecla, activando diversos armónicos que son los que modifican esta característica sonora.

⁵ Alberto Jonás: *op. cit.*, p. 37.

“El colorido es un factor potente para obtener “ambiente” es decir, la disposición de espíritu y las sensaciones apropiadas a la escena que se tiene que describir o al poema tonal que ha de tocarse”⁶.

Se agregan ejemplos varios sobre este tema, uno de ellos es un fragmento de la *Sonata Op. 2 No. 2*, en la que Jonás describe el *colorido* en este caso específico como una evocación a instrumentos de cuerda:

“el colorido significa reproducir la calidad de sonido propia del violín, de la viola (o alto) y del violonchelo. Así pues, las notas del bajo deben tocarse, no simplemente staccato sino pizzicato, como se puntean las cuerdas fuertes de un violonchelo”⁷.

Este recurso activa la imaginación y es de gran ayuda para obtener diferencias tímbricas que finalmente enriquezcan la interpretación. No obstante, el capítulo termina con una frase que recuerda que el trabajo interpretativo debe estar apoyado en una sólida base técnica:

“el colorido es la pintura de la música. Pero antes de pintar hay que cuidar de que el dibujo quede sin reproche”⁸.

⁶ Ibíd., p. 48.

⁷ Ibíd., p. 50.

⁸ Ibíd., p. 54.

EJEMPLO 70 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. VI, p. 50
[fragmento de Sonata Op. 2 No. 2].



Por otro lado, la *Agógica*⁹ no ocupa un lugar menos importante en este volumen, donde el autor recuerda que fue Riemann quien la utilizó por primera vez:

“Esta palabra se deriva del griego y la empleó por vez primera Riemann, la célebre autoridad alemana en materia de música. [...] La *Agógica* trata de la naturaleza, relación mutua y de la mayor o menor rapidez de los compases que se usan [...] de los varios términos y signos que indican aumento o disminución de velocidad en una ejecución musical, y finalmente de matices de tiempo, es decir, ligeras fluctuaciones del *tempo*, que a menudo no están indicadas por el compositor, pero que sin embargo, hábiles las usan con gusto y tacto”¹⁰.

Expone los conceptos de *tempo* y compás, indicando ejemplos de obras escritas con cada uno de los diferentes quebrados musicales, las *Designaciones del Tempo*¹¹ para explicar las voces italianas usadas y su significado, citando para esto diversas fuentes como el *Método de Piano de Hummel*, *The New International Encyclopedia*,

⁹ Ibíd., p. 55.

¹⁰ Ibíd.

¹¹ Ibíd., p. 58.

Riemanns Musik-Lexicon, *Diccionario Enciclopédico Hispano Americano* o *el Método de Solfeo de Hilarión Eslava*¹², basándose además en los términos empleados por los grandes compositores para una mejor comprensión del *tempo*. El resultado de este extenso análisis, a través de qué términos utilizaba cada uno, concluye que el *Grave* corresponde a la indicación de tiempo más lenta, hasta el *Prestísimo* como la más rápida, no obstante, quedan evidenciadas las diferencias según las fuentes contrastadas y según los propios compositores, pero en estas páginas podemos encontrar diversos argumentos con los cuales formar un propio criterio.

Después de esto, Jonás menciona una serie de ejemplos comentando diferentes argumentos sobre el *tempo* en obras del repertorio pianístico, entre las que critica las deficientes indicaciones en obras bien conocidas, una de ellas el *Impromptu* en Fa# mayor de F. Chopin:

“El *Impromptu* en Fa sostenido mayor está en C y va marcado “*Allegretto*”. Si esto se aplica a cuatro tiempos por compás, es decir, a las negras, resultaría un tiempo despacio, tranquilo y por cierto aceptable. Pero C o *alla breve*, es un compás binario, compuesto de dos tiempos principales y no de cuatro. Si se aplica *Allegretto* a estos dos tiempos principales, es decir, a las blancas, el tiempo resultaría mucho más rápido de lo debido. Ignaz Friedman es, que yo sepa, el único que, en su edición de las composiciones de Chopin, ha tenido el valor de remplazar *Allegretto* por el tiempo verdadero, “*Andantino*”, $\text{♩} = 48$ (un poco más aprisa que Andante).

También dedica algunas páginas al uso del *Metrófono*¹³, donde después de hacer un estudio comparativo de las variables medidas metronómicas según el autor y su época, apunta tres funciones principales de este aparato:

¹² *Ibíd.*, pp. 60-63.

¹³ *Ibíd.*, p. 89.

“[...]1. Para indicar el movimiento de una pieza, si lleva indicación metronómica. 2. Para ayudar al discípulo a guardar el compás correcto, en cualquier tempo deseado. 3. Para ayudar a practicar un pasaje técnico gradualmente, más aprisa [...]”¹⁴.

Evidentemente, el metrónomo es considerado como una ayuda en el estudio diario, como lo considera a su vez Hummel en el siglo anterior:

“En su “Método de Piano” (1927) Hummel escribe: “Esta moderna invención es una de las más útiles en la música, pues llena de una manera muy perfecta la intención de su inventor, a pesar de que hay muchas personas que aún se imaginan que, al emplear el metrónomo, se debe seguir su movimiento regular e invariable en toda la pieza, sin permitirse la menor latitud en la ejecución para desplegar gusto y sentimiento”¹⁵.

En cierto modo, Jonás trata de dar un orden a las muchas posibilidades de variación del tiempo en la música, siempre contrastando y ejemplificando sus reflexiones, aunque reconoce que es imposible dar reglas elaboradas para el “empleo artístico” de estos recursos, ya que se deben considerar diversos factores como el tipo de instrumento o el tamaño de la sala donde se toca, aspecto básico de la ejecución del pianista moderno.

“[...] Tratar de dar reglas elaboradas para el empleo artístico de matices agógicos sería una tarea desatinada. Como los matices dinámicos, dependen de los recursos del instrumento, del tamaño del cuarto o sala en que se toca, de la fuerza y la delicadeza de “toucher” y del gusto del ejecutante [...]”¹⁶.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 94.

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 90-91.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 112.

El capítulo siguiente se dedica al frecuentemente olvidado tema del *Empleo Artístico de los Pedales*¹⁷, para lo que, según su autor, es imprescindible un buen gusto e intuición pero también un estudio razonado de los mismos:

“[...] Los cuatro elementos deben cooperar: el instinto, el gusto personal, la investigación propia y el conocimiento que se obtiene estudiando lo que otros han recogido y aprendido [...]”¹⁸.

Este capítulo puede, por sí solo ser un libro aparte dedicado al pedal, puesto que contiene una descripción mecánica y acústica del funcionamiento del piano y de los pedales, *Varios Sistemas de Anotación Para los Pedales*¹⁹ comentando desde los primeros símbolos que se han utilizado para indicar el uso del pedal, haciendo un breve recorrido por el siglo XIX en el que menciona uno de los textos pedagógicos más antiguos que hacen referencia al uso del pedal, el *Méthode de Piano du Conservatoire* de Louis Adam publicado en 1802²⁰, así como el método de J.N. Hummel titulado *Arte de Tocar el Piano* y publicado en el año 1827²¹ y *Das Pedal des Klaviers de Hans Schmitt* publicado en 1875. Como resultado de las reflexiones sobre los diversos sistemas de anotar el pedal, Jonás destaca la sencillez, claridad y exactitud del método de Schmitt quien usa la notación musical para indicar el momento exacto de usar y quitar el pedal:

“Debajo del pentagrama inferior, en el cual escriben las notas del bajo, se pone una sola línea continua. En esta línea se indica, por notas y silencios, el momento exacto de oprimir el pedal y el de soltarlo. Es la sencillez misma, y

¹⁷ Ibíd., p. 114.


¹⁸ Ibíd., p. 116.

¹⁹ Ibíd., p. 130.

²⁰ Año que indica Jonás en su obra, mientras que Luca Chiantore en su *Historia de la Técnica Pianística* anota el año de 1804 como fecha de publicación de este tratado.

²¹ Publicado en 1828. Luca Chiantore: *Historia de la Técnica Pianística*. Alianza, Madrid, 2001.

sin embargo, los efectos más artísticos, más sutiles y más complicados se muestran y se comprenden con mayor facilidad”²².

No obstante, reconoce el empleo de otro tipo de símbolos comentado sobre todo las desventajas de cada uno de ellos. Como el caso de los conocidos sistemas del signo \mathfrak{P} y el que menciona Lavignac en su *L'École de la Pedale*, sistema que ya hubiera enseñado LeCoupey, que consiste en líneas muy simples de entrada y salida de pedal:  en los que puede haber confusión por falta de precisión en la indicación²³.

EJEMPLO 71 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. VI, p. 133*
[indicación del pedal con el sistema de Hans Schmitt].

Sonata Op. 53 – Sonate Op. 53
LUDWIG van BEETHOVEN



The image shows a musical score for the Sonata Op. 53 by Ludwig van Beethoven. It consists of two systems of staves. The first system shows the piano part with a forte (f) dynamic marking and a piano (p) dynamic marking. The second system shows the piano part with a forte (f) dynamic marking and a piano (p) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Consciente del frecuente hábito del abuso del pedal agrega algunos consejos y advertencias, recordando los métodos de Adam, Hummel y Marmontel como prueba

²² Alberto Jonás: *op. cit.*, p. 132.

²³ La línea recta para indicar la entrada y salida del pedal es usada por Anton Rubinstein, además de otros signos convencionales, en su *Traité de la Pédale ou Méthode de son Emploi au piano*. Bosworth, París-Londres-Leipzig, [s.a.].

de que la misma preocupación venía de mucho tiempo atrás, además de describir la posición adecuada del pie sobre el pedal para evitar desequilibrios o movimientos innecesarios.

El detallismo de Jonás le lleva a numerar dieciséis diferentes situaciones en las que se justifica el uso del pedal, estas son:

1. Aumentar el volumen.
2. Prolongar la duración del sonido.
3. Ligar sonidos que no pueden ser ligados con los dedos.
4. Tocar acordes en *legato*.
5. Sostener el sonido mientras la mano se traslada a otra parte del teclado.
6. Sostener notas interrumpidas por tonos acompañantes a la misma altura, común en obras polifónicas.
7. Para pedales armónicos sosteniendo notas largas mientras se mezclan otras armonías.
8. Aligerar el *toucher*.
9. Aumentar la fuerza física del ejecutante.
10. Como un medio para descansar muscularmente.
11. Aumentar la calidad y sonoridad del *cantabile*.
12. Para dar colorido, variar el timbre.
13. Enfatizar los acentos.
14. Imitar la sonoridad del órgano.
15. Imitar efectos de orquesta.
16. Realizar efectos descriptivos.

Estas opciones se detallan y en algunos casos se ejemplifican con fragmentos de obras del repertorio pianístico, pero se pueden resumir en que el pedal sirve para unir y aumentar el sonido, así como variar su timbre. Cabe destacar las tres formas de utilizar el pedal “antes, mientras o después de herir las teclas”, refiriéndose a la

utilización del pedal antes de tocar, al pedal al mismo tiempo en que se ataca la nota y al pedal sincopado, de forma que se consideren las tres posibilidades para crear diversos efectos, pero considerando el pedal sincopado como la forma más clara de obtener un mejor sonido y un buen *legato*. A continuación vemos cómo Jonás ejemplifica estas tres opciones con los diferentes sistemas de notación de pedal:

EJEMPLO 72 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. VI, p.138.*

Etude Op. 25, No. 1 | *Étude Op. 25, No. 1* | Étude Op. 25, No. 1 | *Estudio Op. 25, No. 1*

FREDERICK CHOPIN

Allegro sostenuto (♩ = 104-120)

etc.

Schmitt
Le Couppey -
Lavignac

EJEMPLO 73 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. VI, p. 139.*

Fantasy in F minor, Op. 49 | *Phantasie in F Moll, Op. 49* | Fantaisie en fa mi - neur, Op. 49 | *Fantasia en Fa menor, Op. 49*

FREDERICK CHOPIN

(Allegro)

etc.
etc.
etc.

Le Couppey-Lavignac
Schmitt

EJEMPLO 74 Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. VI, p. 143.

Romance in F \sharp major | Romanze in F \sharp dur | Romance en fa \sharp majeur | Romanza en Fa \sharp mayor
ROBERT SCHUMANN

Einfach (♩ = 100)

Schmitt 6/8

Le Gouppey - Lavignac

Aunque el tema del pedal siempre es difícil de tratar, Jonás se basa principalmente en hacer un fundamento histórico, mencionando numerosas funciones del pedal y ejemplificándolas en las obras, dando una amplia y analítica perspectiva del mecanismo del pedal. Enseguida, clasifica sus comentarios según el tipo de dificultad técnica en base a su escritura: indicaciones para escalas diatónicas y cromáticas, arpeggios, notas simples y dobles, *glissandos*, adornos, notas repetidas, acordes y el toque *cantábile*, cada uno con sus ejemplos correspondientes. Cabe destacar su apartado *El pedal en las Composiciones de los Clásicos Antiguos*²⁴ donde hace referencia a la controversia sobre usar o no el pedal en obras que fueron compuestas para instrumentos que no lo tenían. Para esto, confronta algunos argumentos, concluyendo lo siguiente:

“[...] No podemos pues tocar en nuestros pianos las composiciones de Bach como él las tocaba en su clavicordio, y por consiguiente tenemos el derecho de emplear los medios que poseemos, incluyendo el pedal, para hacer justicia al espíritu de estas composiciones, manteniéndonos dentro de los límites de buen estilo y buen gusto y con debida apreciación de su importancia artística.

²⁴ *Ibíd.*, p. 185.

[...] Al tocar sus grandes Fantasías para órgano, Preludios y Fugas, arregladas para piano por Liszt, Busoni, Philipp, d'Albert, Tausig, Stradal, el pedal puede usarse sin restricción, teniendo en cuenta el instrumento para el cual fueron escritas [...] para obtener suavidad también; para mezclar tonos y para dar colorido, y en substitución de los pedales diferentes a los nuestros que ellos tenían, y para los efectos dinámicos que eran posibles obtener en el clavicordio y que no son posibles en nuestros pianos [...] Aquí, como en otros casos, es necesario un discernimiento fino y sensato. Se hará bien en emplear el pedal con prudencia [...]"²⁵.

Entre los muchos comentarios, destaca la observación de las indicaciones *senza sordino* y *con sordino* que hicieron Mozart y Beethoven en algunas de sus obras:

"[...] La razón de estas indicaciones, raras en apariencia, es que los primeros fabricantes alemanes y austriacos llamaban *sordino* a los apagadores del piano. Al oprimir el pedal los apagadores (*sordini*) se retiran de las cuerdas y el ejecutante tocaba "sin apagadores"; así pues, *senza sordino* quería decir que se oprimiera o usara el pedal. Similarmente, cuando no había que usarse el pedal los apagadores descansaban sobre las cuerdas y el ejecutante tocaba "con apagadores", lo que se expresaba con: *con sordino*. [...].

Detalle que normalmente nos puede confundir a la hora de ejecutar sin el conocimiento de estos pequeños pero interesantes datos históricos, y que Jonás expone para advertir de la existencia de ellos, facilitando el camino del estudiante ante estas cuestiones. Y como es costumbre ejemplificar la mayoría de sus comentarios, en este caso lo hace con el caso particular de una sonata de Beethoven:

"[...] Beethoven también usó estas designaciones en sus conciertos en Do mayor y *Sib* mayor y Do menor, para piano y orquesta. También puso el siguiente prefacio al primer movimiento de su sonata Op. 27 No. 2 (apodada "Claro de Luna" por algún editor de música ignorante): "Si debe suonare tutto

²⁵ *Ibíd.*, pp. 186-188.

questo pezzo delicatissimamente e senza sordino”, lo cual quiere decir, “Se debe tocar todo este movimiento delicadísimo y sin apagadores”²⁶.

Es interesante destacar también, la *Historia Condensada del Piano y de los Pedales*²⁷, donde se resumen datos históricos, describiendo las funciones de cada pedal: el *pedal de los apagadores*²⁸, el *pedal suave o sordina*²⁹ y el *tercer pedal o pedal del medio*³⁰ ejemplificando cada caso con fragmentos de obras del repertorio pianístico. Termina este capítulo reforzando el concepto de un estudio consciente y analítico, fomentando la observación y la investigación personal, cualidad que pretende cultivar en los lectores de esta obra:

“[...] No he tratado de enumerar todos los efectos que se pueden obtener con nuestros tres pedales, pues esto sería casi imposible. Espero, sin embargo, que los efectos dados servirán de modelos y como indicaciones para otros efectos. [...] Hay varios modos de interpretar un pasaje hermosamente; así mismo es posible hacer uso de los pedales correctamente, de más de una manera. Los conocimientos y la experiencia adoptarán o rechazarán lo que el instinto y el impulso puedan sugerir [...]”³¹.

Como podemos ver esta concepción del estudio de los pedales va más allá de una simple sistematización de la enseñanza del pedal basada en el desarrollo de una grafía clara para la señalización del pedal, como lo intentara anteriormente Granados en su método para el uso de los pedales³². Alberto Jonás concibe la enseñanza de forma global, abarcando la historia, el estilo, el mecanismo físico de los pedales, la repercusión acústica además de los diferentes recursos para emplearlos. Este esquema

²⁶ *Ibíd.*, pp. 189-190.

²⁷ *Ibíd.*, p. 191.

²⁸ *Ibíd.*, p. 194.

²⁹ *Ibíd.*, p. 201.

³⁰ *Ibíd.*, p. 211.

³¹ *Ibíd.*, p. 216.

³² Enrique Granados: *Método Teórico-Práctico para el uso de los pedales del piano*. Ildefonso Aliet, Madrid, 1905.

resulta en una guía para el discípulo que definitivamente está en alto nivel, pero al mismo tiempo es una guía de estudio, de análisis y de investigación también para el profesor, lo que significa tener al alcance una especie de “manual del piano” en donde se pueda obtener información de cualquier tema relacionado con el instrumento.

El tercer y último capítulo de este VI libro, se dedica al *Arte de Aprender de Memoria*³³ donde podemos distinguir los tres tipos de memoria: la visual, auditiva y mecánica. Éstas requieren de la comprensión musical de la obra, de la visión mental o representación de la partitura mentalmente, y de precisos movimientos de los dedos. Destaca además, que con conocimientos de la armonía y análisis musical se aprenderá más fácilmente y se recordará por más tiempo. Sus consejos para aprender de memoria van desde plantear un pasaje extenso a pocos acordes o grupos de notas hasta visualizar mentalmente la obra antes de estudiarla:

“[...] Por regla general, se obtienen resultados más duraderos aprendiendo la pieza de memoria, visualmente, antes de estudiarla. Los que así aprenden, generalmente se recordarán con mayor fidelidad y por mayor tiempo [...]”³⁴.

Obviamente, este es un ejercicio mental basado en el análisis musical, lo que profundiza en el entendimiento profundo de la obra dejando una huella más prolongada en la mente, a lo que se agregan las ventajas de los otros tipos de memoria. Es importante señalar también que la eficacia de estas tres memorias no depende de cada una por separado, sino de la combinación de todas:

“[...] Todo pianista sabe que por acción mecánica de sus dedos puede, muy a menudo, tocar pasajes con seguridad, aunque no los recuerde distintamente. Pero fiarse únicamente es esta acción mecánica es un gran error [...]”³⁵.

³³ Alberto Jonás: *op. cit.*, p. 218.

³⁴ *Ibíd.*, p. 240.

³⁵ *Ibíd.*

Pero no sólo se trata de aprender las obras de memoria fácilmente, lo más importante es que permanezcan el mayor tiempo posible en la mente: Este es un consejo que unido a los anteriores puede dejar buenos resultados, lo que es imprescindible cuando se trata de abarcar un repertorio cada vez más amplio.

“[...] Una buena *retención* se obtiene sencillamente tocando una pieza de memoria a intervalos más y más largos [...]”³⁶.

En cuanto a *La Memoria al Ejecutar en Público*³⁷, Jonás recomienda tener puntos de la obra previamente identificados y estudiados para llegar a ellos en caso de un olvido, a éstos les llama *puntos de referencia*. Si la obra es con orquesta un útil consejo puede ser también improvisar una escala o un sencillo pasaje en el tono en que toca la orquesta, lo que funciona siempre y cuando se conozca bien lo que hace la orquesta. Aunque es principalmente de carácter teórico, este capítulo contiene algunos ejemplos demostrativos como el siguiente ejemplo. Un fragmento del Scherzo Op. 20 de Chopin, con sugerencias sobre cómo memorizar determinado pasaje, en este caso, Jonás señala la agrupación de las notas por acordes lo que permite encontrar la posición de varias notas a la vez, además de reconocer el pasaje y visualizarlo de forma armónica.

³⁶ *Ibíd.*, p. 242.

³⁷ *Ibíd.*, p. 243.

EJEMPLO 75 *Alberto Jonás: Master School o Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. VI, p. 232.*

Scherzo Op. 20
FREDERICK CHOPIN

Presto con fuoco

The image displays a musical score for Chopin's Scherzo Op. 20. The top system features a piano introduction marked *ff* (fortissimo) and *fz* (forzando), followed by a section marked *fz p* (forzando piano). The tempo is indicated as *Presto con fuoco*. Below the main score, a 'Harmonic scheme' is provided in four languages: English, German, French, and Spanish. The main score continues with a section marked *fz* and *f* (forte), followed by a repeat sign and a section marked *fz p*. The bottom system shows a continuation of the piece with various piano markings and a repeat sign.

Harmonic scheme
Harmonisches Schema
 Plan harmonique
 Plano harmónico

Sin duda, este tema es de gran relevancia en la ejecución pianística, pero la ejecución de memoria es una costumbre relativamente moderna, ya que no siempre ha sido así. Esta tendencia, que ahora nos parece completamente normal y obligatorio en un pianista de concierto tiene, no obstante, sus desventajas, ya que además de haber erradicado el arte de la improvisación, reduce el repertorio del pianista, y no digamos de la capacidad de leer a primera vista, cuestiones que Jonás también considera, integrando un capítulo dedicado a la lectura a primera vista del cual hablaremos más adelante. La memoria forma parte indispensable del pianista moderno, y las siguientes palabras escritas en los años veinte del siglo pasado no están nada lejanas de nuestra realidad actual:

“[...] el público que presencia como [*sic*] un pianista hace verdaderas proezas hercúleas de memoria cuando da un recital de piano o al tocar de memoria dos o tres conciertos, con orquesta, en una noche, no ve nada de particular y queda completamente satisfecho cuando un cantante que no tiene sino que cantar la melodía de una canción, se avanza en la escena con la música en la mano o con un pedazo de papel en el que están escritas las palabras que ha de cantar! [...]”³⁸.

Es fascinante cómo Alberto Jonás, nacido en 1868, se encontraba inmerso en la problemática del pianista moderno, condiciones que aquejarían a los intérpretes de todo el siglo XX. Aunque quizá por vivir en medio de la transición del siglo XIX al XX su perspectiva fue enriquecida por el intenso florecimiento del arte interpretativo.

“[...] Puede ser que un día los pianistas puedan volver a tocar en público con la música impresa a la vista. Aún entonces tendrán la ocasión de ejercitar su memoria, pues con frecuencia tendrán que apartar la mirada para mirar los dedos en pasajes difíciles, para descansar la mirada o en momentos de arrobamiento”³⁹.

A pesar de su moderna visión no deja de evocar una época anterior donde se podía tocar leyendo la partitura, sin que esto significase escuchar obras sin la completa comprensión musical, y donde la memoria no fuese ningún obstáculo para el arte de la ejecución.

Indudablemente, este sexto volumen nos presenta un panorama muy completo en cuanto a contenidos, resaltando así los siguientes:

1. El pedal. Conformando un compendio de elementos históricos, mecánicos, estilísticos y sonoros.

³⁸ *Ibíd.*, p. 248.

³⁹ *Ibíd.*

2. La memoria, distinguiendo tres tipos de memoria visual, auditiva y mecánica, proporcionando los recursos para aprender las obras de memoria, y retenerlas el mayor tiempo posible. Además considera un proceso de estudio para la memoria al ejecutar en público identificando puntos de referencia en la obra musical.
3. Genera material de consulta para alumnos y profesores, conformando una guía para el estudio completo de la técnica del instrumento.

Si bien los primeros cinco libros Jonás los dedica a resolver dificultades mecánicas, este volumen complementa con los elementos interpretativos que integran el trabajo técnico en su totalidad. La realidad del pianista moderno está presente en los criterios que utiliza el autor para completar los contenidos, considerando los recursos del instrumento y las necesidades del pianista y la interpretación. Los contenidos son dirigidos a alumnos talentosos, profesores y profesionales del instrumento, ampliando por lo tanto el público receptor de este completo tratado.

4.2.7. Libro VII. Ejercicios fuera del piano, Fraseo, Notas de Adorno, Lectura a primera vista, Concepción e Interpretación, Expresión, Ejecución, Estilo, Éxito al ejecutar en público

En la edición consultada, este séptimo volumen está completamente en inglés, a diferencia de los otros seis tomos escritos en cuatro idiomas, aunque podemos deducir, por la indicación del precio en la portada, que se editó también en español existiendo así la opción de comprar el último volumen en inglés o en español:

“In Seven Books
Price Complete \$ 30.00
Single Books I – VI @ \$ 4.50
Book VII (English or Spanish) \$ 3.00”¹

Con este libro se consuma el exhaustivo recorrido por los múltiples problemas técnicos que encierra el estudio de la técnica pianística, y lo hace con temas de carácter interpretativo. Antes de esto, empieza por recomendar una serie de *Ejercicios de dedos, Muñecas y Brazos sin el Piano*² para ampliar la extensión de la mano, fortalecer las articulaciones, ejercitar la muñeca y relajar los músculos del brazo haciendo énfasis en el cuidado extremo con el que se deben abordar este tipo de ejercicios:

“[...] El objetivo primordial de muchos de estos ejercicios realizados sin el piano consiste en incrementar la apertura entre los dedos y el alcance de la mano (del pulgar al meñique). A fin de obtener estos resultados, la mayoría de los pianistas separan sus dedos y oprimen su mano, totalmente abierta, firmemente contra la mesa o cualquier otra superficie dura. Debe señalarse, no obstante, que muy poco beneficio se deriva de estos procedimientos que bien pueden ocasionar daño al debilitar los ligamentos y los tendones de la mano.

¹ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. VII, C. Fisher, Nueva York, 1922-1929 [Véase portada interior].

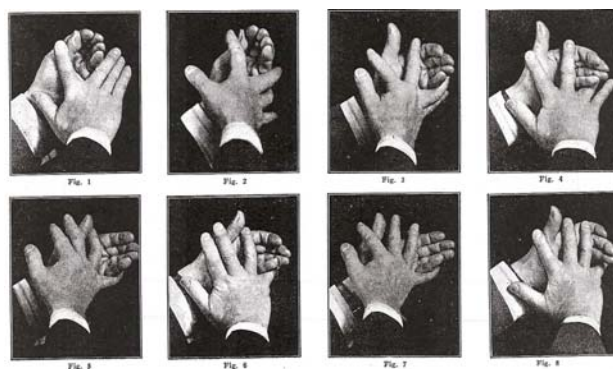
² *Ibíd.*, p. 2 [*Exercises for Fingers, wrists and arms away from the piano*].

Estos ligamentos que unen a los dedos entre si, no deben ser estirados de manera impropia pues ello va en detrimento de su fuerza contractora. Simplemente el “jalar” los dedos para separarlos es suficiente para obtener este deplorable resultado. Además, en el esfuerzo por extender los dedos de la manera descrita, los ligamentos permanecen pasivos y la fugaz ganancia en el estiramiento es precedida por una mayor contracción de los ligamentos y un endurecimiento y fatiga de las articulaciones.

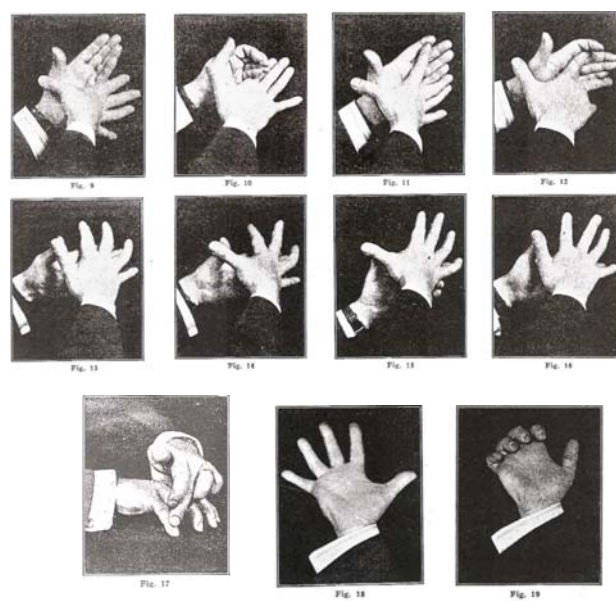
Muy peligroso y dañino resulta el procedimiento de insertar pedazos de corcho o de fieltro entre los dedos. Algunos de los aparatos para estiramiento que se han implementado también son peligrosos y causan más daño que beneficio [...]”³.

Evidentemente, estas observaciones y ejercicios propuestos son el resultado de un previo análisis y del estudio fisiológico que caracteriza los primeros años del siglo XX. Las exigencias técnicas de un instrumento más pesado, salas de concierto más grandes y por supuesto las numerosas horas de estudio hacían necesarios no sólo ejercitarse y fortalecerse, también aprender a relajar y descansar los músculos. Los consejos de Jonás son enriquecidos por algunas fotografías que ilustran claramente la manera de hacer los ejercicios:

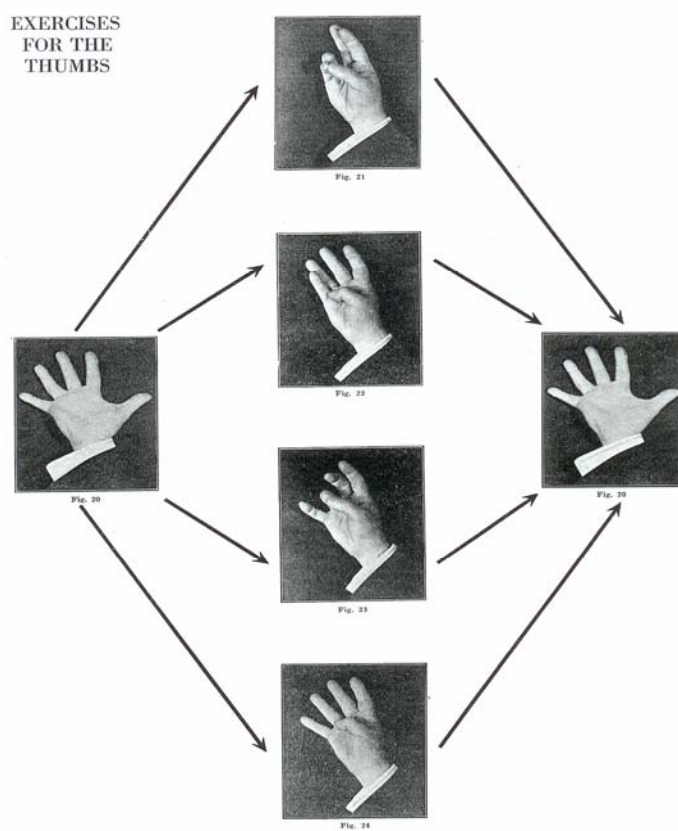
EJEMPLO 76 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. VII, pp. 2-3, Stretching Exercise. [Ejercicios de estiramiento].*

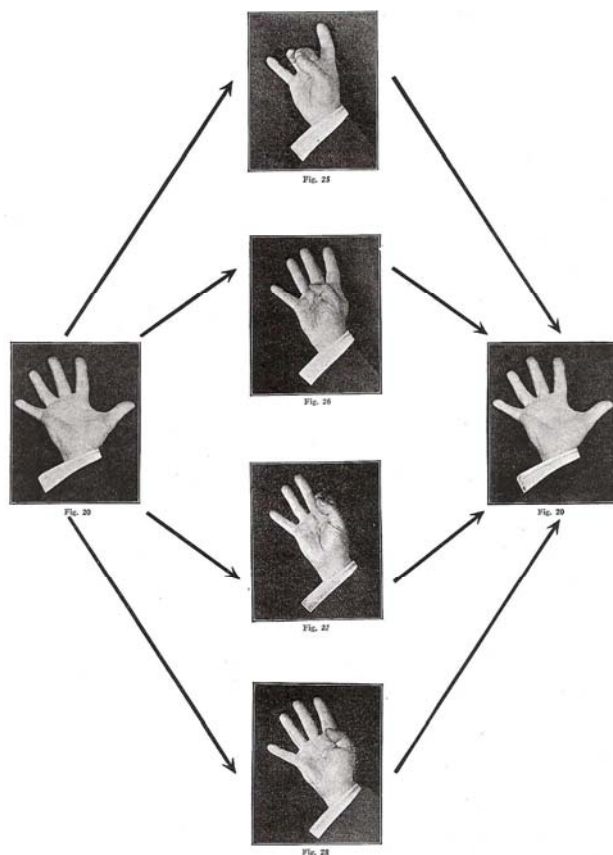


³ *Ibíd.*, [texto original en inglés].



EJEMPLO 77 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. VII, pp. 5- 6, Exercises for the thumbs [Ejercicios para los pulgares].*





El estiramiento progresivo y sin agresividad que propone Jonás con estos ejercicios, es evidentemente una manera analizada previamente de hacerlo con cuidado de no lastimarse. Pero en lo que hace hincapié es en el peligroso uso de aparatos mecánicos para lograr el desarrollo de las articulaciones, artilugios que tuvieron gran demanda en el siglo XIX y que incluso algunos genios como Schumann tuvieron la desdicha de creer en su eficacia. Recordemos tan sólo el *Dactylion* de Herz, artefacto para el cual escribió 1000 ejercicios de posición fija con el objetivo de desarrollar la musculatura de la mano, el mismo que el español Pedro Albéniz evitó recomendar en su propio método.

El segundo capítulo aborda el tema del *Fraseo*⁴, donde se hace un análisis de las opciones para indicar las frases con mayor exactitud considerando desde las propuestas de Peter Schultz y Türk⁵ hasta las posteriores sugerencias de Riemann o Busoni, contrastando las diversas ediciones con sus lógicas diferencias de fraseo en una misma obra:

“En música gozar de mayor libertad es permisible y es posible frasear -es decir, subdividir- una melodía de varias maneras. ¿Por qué esta discrepancia? Porque considerando el espíritu de un idioma y sus peculiaridades inherentes -tales como la frecuencia preponderante de la construcción idiomática en Inglés- influencia la distribución de estas subdivisiones de la oración, en música estamos libres de tales lastres”⁶.

EJEMPLO 78 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. VII, p. 18, Phrasing [Fraseo].*

Busoni *Allegro moderato*
ossia
mp

Tausig - d'Albert *Allegro moderato*
p

Wouters - Bischoff
p

Czerny *Allegro*
p

⁴ *Ibíd.*, p. 8 [*Phrasing*].

⁵ De los primeros músicos del s. XVIII en considerar el estudio del fraseo. *Ibíd.*, pp. 9-11.

⁶ *Ibíd.*, p. 8 [texto original en inglés].

Nuestro autor contrasta diversas maneras de frasear una misma obra -en el ejemplo anterior el sujeto de la fuga en do sostenido mayor- sin señalar la mejor o la peor, simplemente realizando reflexiones analíticas sobre cada una de ellas, dejando un criterio abierto a cada una, siempre y cuando la elección esté fundamentada. Ya lo dijera años antes Pedro Albéniz: la mejor digitación debe estar basada en la facilidad y la belleza, pero además de esto Jonás da un análisis sobre las posibilidades de cada digitación con su consiguiente fraseo, escogiendo la que se adapte a las necesidades físicas del ejecutante pero también a su concepción y gusto musical.

El hecho de estar del lado de la rigurosidad de las reglas o de dejarse llevar por el oído o una simple intuición, no deja de tener sus inconvenientes, por eso Jonás se inclina por una mezcla de ambas cosas: nuestra imaginación musical basada ante todo, por el análisis razonado de lo que se quiere oír y la manera de hacerlo. Sin duda, no podremos reproducir algo que no está primero en nuestra mente:

“[...] En cada forma del arte existen dos categorías de exponentes: aquellos que pueden trabajar y expresarse a sí mismos sólo mediante la Regla, la Teoría y los Principios; y aquellos que dejan que su expresión artística salte y se afiance en el Sentimiento, la Espontaneidad y la Emoción. Feliz aquel que lucha por mezclar armónicamente el poder de este desarrollado intelecto con el natural impulso de su ser emocional y con el de su imaginación”⁷.

Es cierto que un apego absoluto a las reglas teóricas pueden traer como consecuencia una ejecución libre de espontaneidad o emotividad, sin embargo, el otro extremo es indudablemente menos deseable, por lo que la interpretación debe estar fundamentada por el estudio y el análisis de los elementos técnicos, interpretativos y estilísticos, enriquecida con la propia preferencia y experiencia del intérprete.

⁷ *Ibíd.*, p. 19 [texto original en inglés].

En cuanto a la ornamentación, encontramos un amplio capítulo: *Embellishments in Music*⁸ donde Jonás recopila datos históricos de los principales adornos, su concepto y por supuesto, las ilustraciones correspondientes. La correcta ejecución de la apoyatura, *acciaccatura*, mordentes, dobles mordentes, mordentes circulares, trinos y trémolos, son temas que el autor desarrolla no sólo en cuanto a ejecución, sino históricamente haciendo una breve reseña histórica de su origen. Con esto pretende dar argumentos para un buen discernimiento de la correcta ejecución en el discutido tema de las notas de adorno.

Por otro lado, uno de los aspectos más importantes, y hoy en día más descuidados, es la lectura a primera vista. En el capítulo titulado *Sight Reading*⁹, este tema es considerado como parte esencial en la formación pianística:

“Ignorar este valioso logro es subyugarnos con un sentimiento de incompetencia, o fracaso parcial.

Tiempo, energía y paciencia son consumidos dolorosamente descifrando música que debiera ser ejecutada a la vista con una indiferente facilidad. [...]

Se ha observado que muchos buenos lectores a primera vista tienen una memoria pobre o poco confiable, mientras que el músico dotado de una memoria fina y fiel no lee muy bien a primera vista.

[...] No obstante, no existe razón para no poseer ambas virtudes. El artista que tiene tropiezos de memoria cuando aparece en concierto es de dar una pena mucho mayor que uno que ha fracasado en desarrollar la facultad de la lectura a primera vista.

[...] Todo consejo, sugerencia y reglas dadas alguna vez, y todo lo dado en este capítulo, está contenido en las siguientes palabras: Leer todos los días [...]”¹⁰.

⁸ *Ibíd.*, p. 22.

⁹ *Ibíd.*, p. 58 [*Lectura a primera vista*].

¹⁰ *Ibíd.*, p. 58 [texto original en inglés].

Ciertamente, la lectura es una facultad -aunque para algunos es un talento natural- que debe cultivarse con disciplina y paciencia. Para esto, Jonás recomienda dedicar entre cinco minutos y media hora diaria a *leer* música, teniendo en cuenta que para lograr nuestros objetivos es necesario, en primer lugar, la constancia diaria, y en segundo, tener abundante pero apropiada música para este fin.

Entre los principales consejos al leer a primera vista están: el observar con detalle la partitura antes de tocar, la tonalidad, tiempo, etc., si es posible ver la totalidad de la obra que se ejecutará leyéndola mentalmente y en silencio. No parar la ejecución, ni repetir los pasajes que hayan tenido errores, simplificar pasajes difíciles, y leer siempre uno o dos compases delante de lo que se está ejecutando. Aquel que no tiene práctica, deberá empezar a leer obras en *tempo* lento, y progresivamente pasar a *tempo moderato*, *allegretto* o *allegro*. Pero todos estos consejos servirán siempre y cuando el pianista tenga buenos conocimientos armónicos, lo cual es la base indispensable para una buena lectura. Es interesante que este pedagogo inserte en su monumental obra este tema, que frecuentemente se trata por separado como si fuera una materia independiente de la formación del pianista. De esta forma nos está diciendo que este es un aspecto que entra en el conjunto de conocimientos y habilidades a desarrollar como cualquier otra dificultad técnica.

Como hemos mencionado anteriormente, otra de las obras pedagógicas de Alberto Jonás es *Pianoscript Book*¹¹. Jonás se refiere a ella en su *Master School* recomendando usarla como complemento, ya que es un compendio de todas aquellas principales dudas que puede tener un estudiante durante el proceso de estudio. Resume y clasifica las observaciones que hace un maestro a sus alumnos: posición de la mano, los *toques* o ataques, cuestiones interpretativas, y detalles que generalmente el alumno es propenso a olvidar:

¹¹ Alberto Jonás: *Pianoscript Book*. Theodore Presser, Filadelfia, 1918.

“[...] El Libro de Pianoscript contiene además muchos ejercicios técnicos, instrucciones breves para la utilización de los pedales correctamente, y numerosas sugerencias, reglas y consejos en relación a las diversas fases del arte pianístico [...]”¹².

Además cita algunos párrafos del *Pianoscript Book* para explicar mejor el objetivo de esta obra, de la que podemos tener referencia en la misma *Escuela Magistral*:

“La enseñanza es una de las más hermosas vocaciones a la que cualquier individuo puede dedicarse. Pues, elevándose por encima de nuestra propia existencia fugaz, impartimos a otros verdades y principios que dan forma a su entendimiento y a sus propias almas, alegrando y endulzando sus vidas. Para el músico, la enseñanza significa darle plenitud a la vida de esos seres, con la belleza y la excelsitud de las grandes obras de la música. La alegría y la tristeza, las aspiraciones y la gran fuerza que impulsó a los grandes compositores a crear sus obras inmortales, brillan como nuevas al ejecutar nosotros sus composiciones. Maestros y estudiantes sabemos cómo conjurar la magia de la vida, lo maravilloso, los mensajes tonales vibrantes de los símbolos silenciosos.

Aún así, la tarea en ocasiones es ardua! Qué acicate a la paciencia y a los nervios del maestro que tiene que repetir una y otra vez, aquello que debiera ser atesorado por el estudiante la primera vez que lo escucha! Que confesión de descuido y falta de atención cuando el estudiante admite que ha olvidado lo dicho por el maestro! El resultado de la experiencia de una vida, conocimiento e investigación gratuitamente dados por el maestro, pero olvidados en un instante por el alumno!

A fin de aligerar y simultáneamente hacer más permanente el trabajo del maestro y del alumno, se ha escrito este libro. [...] Este libro provee a este tipo de alumno de medios prácticos en forma clasificada de un registro de su propio trabajo, observaciones de su maestro y sus propios comentarios a las

¹² Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. VII, C. Fisher, Nueva York, 1922-1929, p. 60 [texto original en inglés].

lecciones. En otras palabras, lo que hasta aquí ha sido mantenido en forma inestable en la memoria, ahora puede ser preservado para referencia futura”¹³.

Evidentemente, la vocación de Alberto Jonás por la enseñanza del piano y su enorme interés de dejar un legado pedagógico a futuras generaciones de pianistas ya existía antes de la publicación de su *Master School*, muy posiblemente, en esos años ya se tuviera diseñada gran parte de la obra. Como sea, estas interesantes y familiares palabras, nos dejan ver una personalidad apasionada por el arte del piano, una vida dedicada con gusto a la actividad pedagógica, y muchos años de estudio, investigación y análisis de lo que la técnica del piano y su enseñanza supone... o debería suponer.

Volviendo a las cuestiones interpretativas que predominan en este volumen, encontramos el siguiente capítulo dedicado a la *Concepción e Interpretación*¹⁴, en el cual el autor define los conceptos de estos términos:

“[...] La concepción, término aplicado al arte de la ejecución musical, denota la habilidad para comprender correctamente la naturaleza, propósito e idea poética de la composición que está por tocar.

En cuanto a la Interpretación, esta es la habilidad del ejecutante para reproducir de manera real su concepción de la obra de una manera que alcanza tan cercanamente como le es posible, la idea del compositor.

La Concepción es la idea que formamos de la obra. La Interpretación es la manera en la cual esa idea se hace audible [...]”¹⁵.

Es interesante observar el interés por diferenciar de la interpretación aquello que definitivamente debe estar en primer orden, la concepción o idea que tenemos de la obra. Esto es fundamental para el arte de la interpretación ya que, como mencionamos

¹³ Ibíd.

¹⁴ Ibíd., p. 62 [*Conception and Interpretation*].

¹⁵ Ibíd., [texto original en inglés].

en el anterior capítulo del fraseo, no podemos reproducir algo que no está primero en nuestra mente, es decir, interpretaremos lo que nuestra mente sea capaz de imaginar, no más. Sobre esto cabe recordar las palabras de Luca Chiantore relacionadas con la imaginación sonora, y que nos dan una mejor idea de lo que Jonás pretende explicar en este capítulo:

“[...] La imaginación sonora puede ser estimulada y potenciada, así como dejada perezosamente en el olvido. Pero una imaginación rica y vital no basta, pues cualquier sonido necesita que sepamos cómo producirlo, y en este sentido la concentración durante la fase de estudio es decisiva. En cada instante nuestros movimientos deben buscar una sonoridad concreta, si queremos que sean «técnica» y no pura «mecánica» [...]”¹⁶.

Jonás no podía estar más lejos del mecanicismo que caracterizó la mayoría de los métodos del siglo XIX, confirmando una vez más que sus ideas se fundamentan en el razonamiento de la técnica. También se hace alusión a los títulos de las obras para llegar a formarse una mejor idea sobre la música, que aunque puede ser un punto de partida, no necesariamente es el único ni el más importante:

“[...] Cuando se da un título ostensible a una pieza pequeña, por ejemplo, “Piezas Fantasía”, Op. 12 de Schumann, la concepción de la obra está, por supuesto, indicada en el título. No obstante, en obras de mayor extensión, un reto mayor nos confronta y no siempre es posible, ni le es dado a nadie formarse una idea justa del significado de la composición. Es entonces, y especialmente en composiciones donde no se da ningún indicio, que una concepción majestuosa y precisa basada en el *conocimiento*, la *imaginación* y la *intuición* determina el valor y la belleza de la interpretación”¹⁷.

¹⁶ Luca Chiantore: *Historia de la Técnica Pianística*. Alianza, Madrid, 2001, p. 570.

¹⁷ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. VII, C. Fisher, Nueva York, p. 70 [texto original en inglés].

De cualquier forma, el conocimiento, la imaginación y la intuición de la que habla Jonás debe valer para las piezas que tengan un título descriptivo, ya que éste no asegura una mejor concepción de la obra, aunque ayude sobre todo como un recurso didáctico.

Continúa con el análisis de los conceptos de *Expresión—Prosodia Musical y Declamación Musical*¹⁸, que según su propio autor, el suyo es el primer estudio sobre la prosodia musical:

“[...] Hasta donde yo tengo conocimiento, este capítulo constituye el primer intento de investigar la posibilidad de la Prosodia Musical, de examinar su afinidad con la prosodia del lenguaje así como su papel en la música, y encontrar reglas y asesorar sobre su aplicación práctica en la ejecución pianística.

En el lenguaje, la Prosodia tiene como su campo de estudio la clara y correcta pronunciación de las palabras, con consideración especial en la duración y énfasis a ser puesto en las vocales; también el uso apropiado de las cadencias de las oraciones. Similarmente, la Prosodia Musical consiste en dar a las notas de una melodía la articulación adecuada, combinada con los acentos requeridos, suaves retrasos y sutilezas dinámicas y agógicas [...]”¹⁹.

Jonás fundamenta su estudio en la analogía que hay entre la dicción verbal y la articulación musical, argumentando que los mismos acentos e inflexiones que se dan en el lenguaje hablado, se hacen de la misma manera en el discurso musical. Esto está relacionado directamente con los demás aspectos musicales que intervienen en la interpretación:

“[...] La Prosodia Musical está necesariamente relacionada con el fraseo, que enseña la construcción de frases en su interdependencia y conexión una con la

¹⁸ Ibíd., p. 72 [*Expression—Musical Prosody and Musical Declamation*].

¹⁹ Ibíd., [texto original en inglés].

otra; con la forma musical, siendo esto el desarrollo estético de los temas musicales; con la acentuación en sus diversas formas; con la dinámica y la agógica, las cuales hablan de las sutilezas del tono y el tempo, de manera similar a las inflexiones y producción de la voz [...]”²⁰.

Como prueba de esto, menciona la evidente necesidad de coordinar las palabras con la música en el caso de las composiciones para canto.

“[...] La afinidad entre la prosodia en el lenguaje y la prosodia en la música se hace patente tan pronto como la música es puesta en palabras. Es evidente que la música debiera entonces preservar la necesaria acentuación de ciertas sílabas [...]”²¹.

Otra manera de demostrar el valor de la acentuación prosódica es con casos específicos, por lo que ejemplifica y comenta algunos fragmentos de obras de Bach, Beethoven, Chopin, entre otros. Menciona, así mismo, la *Declamación Musical*²², para la cual se pueden aplicar las mismas reglas que se aplican en la Prosodia Musical:

“[...] En el lenguaje, la declamación conlleva una intensificación poética y exaltada de la voz que dramatiza el texto mediante una mayor inflexión del tono y sus acentos, en un compás más extendido de la voz y con más enfáticas y aún más batientes gesticulaciones.

En música, una intensidad muy similar de expresión se da cuando la ejecución de la cantilena demanda un desencadenamiento de pasiones [...]”²³.

Después hace un contraste entre los criterios de Carl Philipp Emanuel Bach y Jean Jacques Rousseau –filósofo y músico francés del s. XVIII, que tuvo gran influencia

²⁰ Ibid., p. 73 [texto original en inglés].

²¹ Ibid., [texto original en inglés].

²² Ibid., p. 76 [*Musical Declamation*].

²³ Ibid., [texto original en inglés].

en la música francesa por sus escritos musicales²⁴ - sobre la *Expresión*²⁵, concluyendo lo siguiente:

“[...] Expresar significa reproducir, con el inevitable aglutinamiento de nuestra propia individualidad. Expresar puede decirse también como crear de nuevo. [...] Se toca “con expresión” al momento que se comienza a tocar en sí. Mientras tu impresión de la obra se hace más variada y más profunda, tu expresión será similarmente más rica, profunda y amplia.

Como nuevos enfoques que aparecen al estudiar la obra, al retocarla, al pensarla, de igual manera nuevos efectos, nuevas cuerdas que vibran parecerán agregarse al instrumento y bajo tus dedos evocará la magia de la vida que parece estar latente en los silenciosos símbolos”²⁶.

Ya lo mencionábamos en párrafos anteriores, lo que nuestra mente sea capaz de imaginar, de concebir y de comprender, eso será lo que podamos reproducir a través de los sonidos del piano, lo que interpretemos. Tras las poéticas palabras de Jonás vemos la nueva figura del intérprete que tomó impulso en el siglo XX, el nuevo *creador* de las obras del pasado.

Pero es en *Ejecución y Presentación (Manera de Decir)*²⁷, capítulo relacionado con el anterior, donde se hace un análisis de estos términos y sus implicaciones, entendiendo como ejecución el conjunto de cualidades pianísticas y musicales del ejecutante, mientras que la presentación o manera de decir, implica la forma personal o individual de ejecutar las obras²⁸. Es la última frase donde Jonás se refiere a la personalidad, temperamento del artista, a la individualidad y al estilo particular del

²⁴ J. Ricart Matas: *Diccionario Biográfico de la Música*. Editorial Iberia, Barcelona, 1956, p. 882.

²⁵ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. VII, C. Fisher, Nueva York, 1922-1927, p. 82 [*Expression*].

²⁶ *Ibíd.*, [texto original en inglés].

²⁷ *Ibíd.*, p. 86 [trad. al castellano de *Execution and Rendition* como aparece en el índice general de la obra, vol. I].

²⁸ *Ibíd.*

ejecutante. Brinda algunos consejos y sugerencias para los verdaderos intérpretes que buscan plasmar en la música todas aquellas impresiones que ésta les provoca.

Entre los aspectos interpretativos no puede faltar un espacio dedicado al *Estilo*²⁹, por lo que Jonás hace un breve compendio de las principales características de ejecución y de escritura de los diferentes períodos de la música, ejemplificando cada uno de ellos con los autores que mejor los representan. Este recorrido empieza por los clavecinistas, Bach, terminando con Debussy, comentando algunos fragmentos de piezas de estos autores para señalar sus principales diferencias.

Por último, como el anhelado último peldaño de la “escalinata pianística”, está el *Éxito al Ejecutar en Público*³⁰, tema en el que Jonás reflexiona sobre los principales miedos del ejecutante cuando se enfrenta al público, considerando la actitud mental como factor fundamental en la obtención del éxito:

“La actitud mental del ejecutante que se enfrenta al público es un factor de vital importancia en el objetivo ulterior por obtener el éxito. [...] En qué consiste el terror escénico? En su apreciación más grave, es un estado de agonía mental y física, un sufrimiento que hace de la ejecución en publico algo de temerse y que, una vez que se le experimenta, nunca se olvida. Aún en su forma más benigna, roba al ejecutante la posesión completa de su competencia. ¿Puede superarse el terror escénico y ser erradicado para siempre? Sí”³¹.

Esta aseveración considera como temor a tocar en público el miedo principalmente a dos cosas: temor a olvidar, y temor a equivocarse o tocar notas falsas. Aunque parte

²⁹ Ibid., p. 102 [*Style*].

³⁰ Ibid., p. 125. [trad. al castellano de *Successful Playing in Public* como aparece en el índice general de la obra, vol. I].

³¹ Ibid., p. 126 [texto original en inglés].

de esto se ha tratado en los capítulos dedicados al *Arte de la Memoria*³² y al *Arte de Tocar sin Dar Notas Falsas*³³ a donde remite al lector para releerlos, encontramos una serie de reflexiones sobre el común nerviosismo que encierra una presentación pública, enfatizando que importa más la calidad de la ejecución que las notas falsas que pueda haber. Resalta principalmente adquirir una actitud de autoridad y valor en el escenario, tener una clara visión mental de las obras y sobre todo concentración, asegurando que el estudio y la práctica irán controlando cada vez más el sentimiento de incomodidad y temor:

“[...] Así también, con cada uno de los otros requisitos de una ejecución sin mácula; bajo la tensión y el nerviosismo, pueden alterarse ligeramente, pero nunca ser cambiados del todo. El resultado del estudio maduro y de ilimitadas repeticiones, se han convertido en un habito”³⁴.

Estos argumentos se basan en adquirir seguridad para erradicar los temores ante la ejecución pública, nada más cerca a la realidad y más difícil de obtener. Sin embargo, un sólido proceso de estudio aunado al control y la concentración significa la gran diferencia.

Para cerrar con broche de oro este capítulo final de la *Master School*, está el artículo, escrito por petición expresa de Alberto Jonás para incluirlo en esta obra, de Leopold Schmidt³⁵ -uno de los más reconocidos críticos alemanes de la época-, en el que revela los puntos determinantes en el éxito o fracaso de una presentación pública desde el punto de vista de un crítico musical:

³² Alberto Jonás: *op. cit.*, vol. VI, p. 218.

³³ Alberto Jonás: *op. cit.*, vol. II, p. 215.

³⁴ Alberto Jonás: *op. cit.*, vol. VII, p. 127 [texto original en inglés].

³⁵ Leopold Schmidt (1860-1927) también fue compositor y profesor de Historia de la Música en Berlín, donde posiblemente surgió la relación con Alberto Jonás, trabajando en los conservatorios Stern y Klindworth-Sharwenka. J. Ricart Matas: *Diccionario Biográfico de la Música*. Editorial Iberia, Barcelona, 1956, p. 926.

“La cuestión, “¿Qué debe demandar el crítico de cada ejecutante?” [...] De acuerdo a mi experiencia, de entrada existen tres cosas que determinan el éxito de un artista: Su presencia escénica; su programa; y lo que me gustaría llamar su relación interna con la música al ser ejecutada”³⁶.

A lo largo de su artículo desarrolla tres puntos esenciales: la presencia escénica, la cual incluye desde el aseo personal hasta la actitud física del ejecutante de acuerdo a la situación; el programa, al que se refiere como parte fundamental del éxito, ya que sabiendo escoger las obras indicadas a cada pianista, en cuanto a estilo y dificultad, reconociendo las limitaciones de cada intérprete, se logrará una ejecución más cómoda atendiendo incluso al carácter y personalidad del artista, reduciendo el margen de error y favoreciendo una mayor identificación con la música; como tercera, la relación de la música con el intérprete, que según las palabras de Schmidt, se espera que el pianista sea fiel a los deseos del compositor -aunque eso pueda ser discutible-, pero sobre todo se espera que el ejecutante imprima su estilo personal:

“Demando de un pianista, que se presenta en público, sobre todo que pueda diferenciar entre los estilos de varios períodos de compositores [...] Más aún, debe probar su conocimiento de la estructura formal y el contenido de una composición en su grado más alto de significado. Además, espero de él que sea uno con el compositor [...] Me parece que el éxito de un artista concertante depende no tanto de lo que da, sino de cómo lo da. Depende de si su interpretación es el resultado del razonamiento y la intuición. [...] El balance entre la representación subjetiva y objetiva es asunto de la genialidad [...]”³⁷.

El objetivo de este artículo no es dar consejos o reglas para presentaciones públicas exitosas, es ante todo el punto de vista de un espectador especializado en cuestiones musicales y que sabe qué debe esperar al escuchar a un pianista. Pretende más bien la

³⁶ Alberto Jonás: *op. cit.*, p. 130 [texto original en inglés].

³⁷ *Ibíd.*, p. 131 [texto original en inglés].

reflexión de los discípulos que se enfrentan con este problema, analizando los factores principales cuya influencia es decisiva a la hora de tocar en público. Completar y profundizar en la problemática de la psicología del pianista ante la presentación pública, se logra a través de anexar la perspectiva de la otra temida parte del problema: el público. Pero para ser una opinión fiable, que realmente aporte argumentos válidos no podría ser mejor que la de un experto crítico musical. Jonás acierta con esta idea, haciendo de este volumen un conjunto de elementos relevantes para la formación del pianista actual.

Después de haber conocido los contenidos de este último libro de la *Escuela Magistral* podemos destacar como innovadores los siguientes conceptos:

1. La interpretación como la manera de hacer audible la *idea* que tenemos de la obra, esto es, la concepción musical.
2. La prosodia y declamación musical, considerando su analogía con las inflexiones del lenguaje hablado y su mayor énfasis en el caso de la declamación.
3. Personalidad, temperamento del artista, la individualidad y el estilo particular del ejecutante se hacen presentes, renovando el concepto del intérprete tal y como lo conocemos actualmente.
4. Análisis de los estilos, contrastando los diferentes períodos y sus principales autores, con el fin de favorecer la interpretación.
5. Problemática de los temores ante la presentación pública. Aportando como soluciones a esto, reforzar la seguridad de la memoria y reducir los riesgos de tocar notas falsas por medio de los procedimientos específicos.
6. Considerar la lectura a primera vista como elemento de gran importancia para el pianista actual.

Las necesidades del pianista moderno, tal y como lo conocemos hoy en día, son contempladas por Alberto Jonás, lo que supone un tratamiento diferente dentro de la pedagogía pianística, que implica nuevos retos y problemas por las nuevas exigencias del instrumento y su música, pero también de los requerimientos del ejecutante que se enfrenta a públicos numerosos y giras exhaustivas, enfrentándose a otro tipo de entrenamiento técnico, físico y mental muy diferente al de hace cien años. Jonás estaba plenamente conciente de esta situación y lo manifiesta a través de este tratado.

Estas interesantes y valiosas reflexiones pretenden brindar una serie de conceptos ordenados, aún cuando sean conceptos de carácter estético o psicológico, no exclusivamente mecánico, en los que el discípulo pueda encontrar un punto de apoyo, a la luz de la experiencia de los grandes maestros del arte interpretativo, y de donde se pueda obtener el máximo provecho en un arte en el que *no avanzar significa retroceder*³⁸.

³⁸ Alberto Jonás: *op. cit.*, vol. VII, p. 60.

4.3. Valoración crítica

Podríamos denominar a esta *Escuela Magistral de la Virtuosity Pianística Moderna* de Alberto Jonás, como enciclopedia de la técnica pianística, no sólo por las enormes dimensiones de la obra, sino por su vasto contenido que, centrando su atención en la ejecución de alto nivel, comprende elementos técnicos, artísticos y psicológicos de la ejecución. Este tratado se complementa con *Begginer's Master School of Piano Playing*, obra que comprende los aspectos básicos para la iniciación al estudio del piano. Con estos dos métodos, se integra el concepto completo del estudio técnico desde un nivel elemental. No obstante, aunque el autor se dirige concretamente al virtuosismo trascendental, en su *Escuela Magistral* podemos encontrar ejercicios que bien pueden aplicarse a un estudiante de nivel medio con la finalidad de agilizar su desarrollo técnico, con el trabajo específico según sus necesidades específicas y bajo un juicioso análisis del profesor. Poco común en otros textos pedagógicos, la *Escuela Magistral* incluye temas para el desarrollo interpretativo, y menos frecuente es hablar de la influencia de factores psicológicos en la ejecución. Estos temas son tratados en un menor porcentaje que los elementos técnicos, como podemos ver en la siguiente tabla, ya que el objetivo de esta obra es desarrollar la virtuosidad, pero debemos destacar la concepción integral del estudio técnico, desarrollando la habilidad física de los dedos con la finalidad de tener los medios para una adecuada interpretación basada en el estudio del estilo y la musicalidad.

Elementos técnicos	Elementos Artísticos	Elementos Psicológicos	Elementos Emotivos
Extensiones Flexibilidad destreza e independencia de dedos Control y dominio de diferentes toques Calidad del sonido Escalas, arpeggios, Acordes Notas dobles Trinos, adornos Octavas Digitación Pedal Memorización Relajación Técnicas de estudio	Ritmo Dinámica y Agógica Efectos sonoros haciendo uso del pedal Fraseo Concepción de la obra Discurso musical Estilo Expresividad	Actitud Mental Seguridad Temor a la presentación pública Temperamento Concentración	Vocación Paciencia en el proceso de estudio Disciplina Gusto por la actividad musical

Estos cuatro aspectos, que son mezclados entre sí a lo largo de la obra, generan el estudio integral de la técnica. La investigación, recopilación y análisis de técnicas, sistemas y métodos de otros autores enriquecen estos conceptos ampliando la perspectiva del profesor y del alumno a través de los diversos enfoques contenidos en estos siete volúmenes. La concepción de Alberto Jonás sobre lo que es un método pianístico, nos recuerda el antiguo *Méthode des Méthodes*¹ de Fétis y Moscheles publicado en el año de 1840, en el cual sus autores pretendían reunir en un solo método la recopilación de las propuestas más relevantes escritas a la fecha, en este caso fueron analizados los métodos de C. P. E. Bach, Marpurg, Türk, A.E. Müller, Dussek, Clementi, Hummel, Adam, Kalkbrenner y A. Schmidt, además de integrar

¹ F. J. Fétis, I. Moscheles: *Méthode des Méthodes de Piano*. Schlesinger, París, 1837. 2ª ed., con suplemento, 1840. Reimpresión de la edición de París [1840], Minkoff, Ginebra, 1973.

estudios originalmente escritos para la obra por los más célebres pianistas de la época como Chopin, Cramer, Döhler, Henselt, Liszt, Moscheles y Thalberg. Esta misma idea que concibió Fétis ochenta años atrás, es retomada por Jonás para realizar una de las obras más originales que se hayan escrito sobre la técnica del piano, conservando además la tendencia que predominaba a principios del siglo XX de evitar el tradicional mecanicismo decimonónico, y sus palabras dejan ver el conocimiento científico de los recursos musculares que se popularizó en estos años. No obstante, conserva la tradición de clasificar los conceptos técnicos de acuerdo a su grafía (escalas, arpeggios, octavas, notas dobles, etc.), aunque en algunos capítulos como el de las octavas, las clasifica según el movimiento utilizado (octavas de brazo, de vibración, etc.).

Asimismo, resalta en esta *Escuela Magistral* un apego a los principios fundamentales de la escuela rusa de piano:

1. La importancia de la producción del sonido, las variaciones del timbre, el *legato* y el toque *cantabile* a través de la relajación muscular y la utilización del peso del brazo, considerando a la muñeca como uno de los principales elementos para la producción de un buen sonido. Los herederos de la tradición pianística rusa como Gabrilowitsch, Lhevinne, Neuhaus confirman esto, así como las evidencias del pianismo de Anton Rubinstein que ya se ha mencionado en el primer capítulo de esta tesis.

“La producción del sonido aparece como uno de los elementos más importantes dentro de la Escuela Rusa de piano. Rubinstein dijo: “lo que hace al pianista es su toque”².

² Anita Lee-ling Chang: *The Russian school of advanced piano technique: its history and development from the 19th to 20th century*. Tesis Doctoral presentada para la Universidad de Austin, Texas. UMI, Ann Arbor, 1996. p. 114.

Coincide en la percepción del piano como instrumento capaz de cantar, y como un instrumento orquestal capaz de reproducir sonidos cual fuera una orquesta completa.

2. Como fundamentos de la técnica se consideran los brazos relajados, muñecas en una posición baja y dedos planos con la finalidad de obtener un sonido redondo y lleno. Uso del pedal sincopado y pedal a tiempo como recursos básicos de la técnica de pedal.
3. Concepción musical de la obra. Como insistiera Jonás en imaginar el sonido antes de producirlo, manejando los recursos técnicos en beneficio de la idea musical preconcebida, modificándoles según el sonido deseado.

“Paderewsky pensaba que los pianistas deberían tener un concepto del sonido que intentan producir antes de tocar, siendo el oído el que decida si es el sonido deseado después de que se ha producido”³.

4. Proyección del contenido emocional como último propósito de la ejecución técnica e interpretación de la obra musical. Como dijera Neuhaus:

“La música vive en nosotros, en nuestro cerebro, en nuestra conciencia, en nuestro sentimiento, en nuestra imaginación. Su sede es el oído. El instrumento existe fuera de nosotros, forma parte del mundo exterior objetivo. Es necesario, pues, aprender a conocerlo, a vencerlo para someterlo a nuestro mundo interior, a nuestra voluntad creadora”⁴.

Neuhaus afirmaba la importancia de trabajar la imagen estética del alumno al mismo tiempo que el trabajo técnico y la lectura musical, procurando que en cualquier tipo de ejecución se lograra la expresividad. Coincide con Jonás en

³ *Ibíd.*, p. 125.

⁴ Heinrich Neuhaus: *El Arte del Piano. Consideraciones de un profesor*. Trad. de Guillermo González y Consuelo Martín Colinet. Real Musical, Madrid, 1987, p. 23.

buscar la musicalidad aún en los ejercicios técnicos, como parte del desarrollo sensorial para la obtención de la expresividad musical.

“Para la Escuela Rusa, la técnica representa la unidad de los movimientos físicos y la calidad espiritual”⁵.

Esta unidad es lo que Alberto Jonás intenta transmitir con sus comentarios, ejercicios, ejemplos y obras, siendo una de las principales influencias de la técnica rusa en numerosos pianistas de todo el mundo.

Después de conocer los objetivos, estructura y contenidos de la *Escuela Magistral*, podemos destacar cinco puntos que la caracterizan:

1. Sistematización

Esta obra viene a ser una colección de varios métodos, condensando capítulos que se enfocan a una particular dificultad técnica: escalas, arpeggios, octavas, etc., cada uno de los cuales puede significar una obra independiente, si el autor hubiera querido entrar en la especialización que caracterizó aquellos primeros años del siglo XX. De ahí que la recomendación de Jonás sea abordar varios capítulos simultáneamente, y sin estudiar la totalidad de sus contenidos, ya que eso dependerá de las necesidades del estudiante.

Aunque el estudio de la obra no se plantea con un orden progresivo propiamente dicho, cabe resaltar la intención de que el primer capítulo se dedique a las extensiones, dejando en segundo lugar los ejercicios de posición fija, contrariamente a lo que tradicionalmente se usaba en los métodos, sugiriendo en un principio el conocimiento y dominio del teclado, implicando la flexibilidad muscular que estos ejercicios conllevan antes de abordar la posición fija.

⁵ Anita Lee-ling Chang: *op. cit.*, p. 155.

2. Extensión y complejidad de contenidos

Aunque Jonás señala comenzar en un *grado medio* de dificultad, definitivamente esta es una obra dirigida a alumnos con gran talento, discípulos con posibilidades reales de llegar al virtuosismo, siendo tal vez esta una razón del paulatino olvido en el que ha caído. Su contenido no sólo recopila ejercicios seleccionados de los métodos ya existentes, además agrega una amplia colección de *ejercicios preparatorios* y fragmentos de obras escogidos y analizados con la finalidad de abordar dificultades específicas de piezas del repertorio pianístico, proporcionando así un amplio repertorio en el cual el alumno pueda trabajar para dominar piezas de antemano sin la necesidad de estudiarlas todas completamente. Esto significa tener la posibilidad de conocer y realmente ejecutar el piano, en lugar de aprender a tocar sólo ciertas obras. Las escalas, arpeggios, trinos, dobles notas y octavas ocupan un considerable espacio de esta obra debido a que Jonás les consideraba como los principales elementos de la técnica y a los que debía de prestarles mayor atención, por ser fundamentales en el dominio técnico del instrumento. Todo su ingenio es volcado en fórmulas de estudio dirigidas a obtener la virtuosidad en la ejecución de éstos, requiriendo especial cuidado en el empleo del pulgar, entendido éste como punto determinante de una buena o mala ejecución. Sin embargo, muchos otros aspectos técnicos no menos importantes, como el tema de la articulación, son abordados con mucho menos detalle. Podríamos esperar que en una obra de tal magnitud, estos puntos sobre los ataques y movimientos específicos que intervienen en la ejecución quedaran explícitos de una manera más amplia. Con todo, sus numerosos ejemplos son lo bastante claros por sí solos para entender lo que con muchas menos palabras el autor intenta explicar. Con este argumento se justifica la extensión de la obra:

“ciertos ejercicios pueden resultar de gran eficacia para un ejecutante, y por el contrario ser superfluos para otro. He aquí la razón de lo extenso de esta obra”⁶.

Esta situación favorece el individualismo en la pedagogía de la técnica, ya que se obliga a revisar la condición de cada estudiante, formulando un trabajo específicamente para cada uno.

3. Racionalización de la técnica

Es indudable el interés por una ejecución impecable pero, entendiendo de antemano que se considera este objetivo, está por encima de cualquier falta o error mantener el sentido musical de la interpretación, lo que descarta la principal finalidad de una rígida tendencia mecanicista. Por el contrario, se da énfasis a la importancia del discurso musical y la interpretación expresiva.

Debemos subrayar en este punto, la postura ante la manera de estudiar, con una clara diferenciación sobre lo que es simplemente tocar y el hecho de saber estudiar, fomentando la creatividad del alumno para crear sus propias fórmulas de estudio basado en los ingeniosos modelos propuestos, alentando el desarrollo de otros. Resulta imprescindible para la racionalización de la técnica, distinguir entre tocar y estudiar; lo que llamamos actualmente “saber estudiar”, proviene sin duda de esta diferenciación comúnmente ignorada por muchos, lo que viene a ser un punto bastante acertado en un tratado pedagógico. Estas ideas mantienen cierta similitud con la obra de Wassili Safonoff: *Nuevo Formulario, Algunas ideas modernas para el profesor y el discípulo de piano*. En la introducción que hace Safonoff expresa el objetivo de su obra por lo que nos damos cuenta que las expectativas generales en el

⁶ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. I, Carl Fischer, Nueva York, 1922-1929, p. XXXVIII.

sentido técnico requerían y aceptaban la necesidad de alejarse completamente del mecanicismo tradicional:

“Con este breve Método se procura dar a los alumnos adelantados un medio fácil para que adquieran y conserven la independencia y agilidad de los dedos, igualdad de pulsación, y belleza de sonido. [...] Búscase [*sic*] [...] el dar al maestro consciente de su obligación, así como al alumno inteligente, indicaciones para obtener una variedad infinita de ejercicios, de acuerdo con su propia espíritu de invención, procurando también retener constantemente la atención del ejecutante con el mayor ahorro posible de tiempo y esfuerzo, sin cansar al oído. [...] Se trata, por decirlo así de una continua comunicación telegráfica entre el cerebro y las yemas de los dedos, lo cual impone al ejecutante una absoluta concentración de ideas”⁷.

Aunque el libro de Sanoff se concibe de diferente manera, podemos decir que la esencia de ambas obras dejar a un lado el estudio mecánico, motivando la creatividad, concentración y plena conciencia del trabajo técnico.

4. Modernidad conceptual

Es indiscutible la enorme aportación de conceptos modernos, cercanos a lo que conocemos en la actualidad y tan alejados de una realidad decimonónica que llegó a rozar la educación del propio Jonás. Por un lado, evita:

1. El estudio mecánico.
2. Desarrollar el fortalecimiento muscular con aparatos o ejercicios musculares peligrosos.
3. La generalidad en la aplicación de los criterios pedagógicos.

⁷ Wassili Safonoff: *Nuevo Formulario*. J. & W. Chester, Londres, 1919, p. 3.

Favoreciendo los siguientes factores imprescindibles para el ejercicio de la moderna técnica pianística:

1. La naturalidad física en la aplicación de los movimientos.
2. La concentración mental.
3. La inteligencia en el uso de los recursos técnicos.
4. Creatividad.
5. Imaginación sonora.
6. Individualidad técnica e interpretativa del pianista.

En el conocimiento y análisis de diferentes sistemas y enfoques pedagógicos sobre la técnica radica la originalidad de este método, al exponer una diversidad de opciones, sin encasillar un sistema o un determinado tipo de ejercicio, abre la puerta al discernimiento individual para entender, en primer lugar qué es lo que se quiere obtener, para qué y de qué manera obtenerlo de acuerdo a las posibilidades personales de cada ejecutante. Principio básico de lo que hoy entendemos por una pedagogía pianística fundamentada en la investigación y el conocimiento, libre de la dañina rigurosidad en la aplicación de criterios aprendidos por una simple imitación

5. Integración de elementos psicológicos en el proceso de estudio

La psicología toma un lugar significativo ya que, tanto para iniciar como para terminar la obra, Jonás acude a reflexiones sobre la actitud mental y el control de los nervios en el escenario, cuestiones que los métodos habitualmente no contemplan. Además impregna continuamente el texto con palabras emotivas sobre la vocación, amor y entrega a la música. Esto, entre otras cosas, acerca la obra a la realidad personal de cada estudiante, tratando de estar en el lugar del alumno en su fase de estudio, en sus posibles conflictos y temores al subir a un escenario, e invitándole al disfrute de cada etapa del proceso pedagógico y de su resultado.

Finalmente, podemos decir que es de gran valor el conocimiento y utilización de esta *Escuela Magistral de la Virtuosity Pianística Moderna* por los profesionales del piano, tanto pianistas, profesores y alumnos, siendo así un texto de estudio y de consulta caracterizado principalmente por su moderno enfoque de la técnica como un conjunto de elementos mecánicos, intelectuales, estéticos, psicológicos y emotivos, que integra las necesidades del ejecutante moderno al proceso de aprendizaje del instrumento. Alberto Jonás se aleja del academicismo, evitando lo que llamaríamos despectivamente gimnasia de los dedos, para dar paso a una ejecución previamente estudiada con inteligencia cultivando a su vez, la concepción estética de la música para lograr una interpretación cada vez más rica e interesante que cumpla con las expectativas internas de cada pianista. La recopilación de distintas teorías, enfoques, conceptos, enriquecidos con comentarios, anotaciones, reflexiones, ejemplos y las invaluable aportaciones de grandes representantes del arte pianístico hacen de esta obra una joya dentro de los tratados pedagógicos del piano que merece ocupar su justo lugar en la historia de la técnica pianística.

CAPÍTULO III

***El resplandor de los pianistas de concierto: enfoque técnico
de los colaboradores de Alberto Jonás***

5. Colección de ejercicios técnicos originales de la *Escuela Magistral*: un legado pedagógico

En la historia de la pedagogía del piano han existido numerosos métodos en los que sus autores pretendían proporcionar el mejor camino hacia el perfeccionamiento técnico. Muchos de ellos conseguían, desafortunadamente, separar completamente el aspecto mecánico de la ejecución del objetivo musical, aislando las dificultades técnicas sin relacionarlas directamente con un determinado efecto sonoro. La aridez del mecanismo caracterizó principalmente los métodos decimonónicos que se alejaban cada vez más de la realidad práctica de la ejecución que vivía el constante cambio del instrumento a través de estos años. Una vez asentada su evolución, el piano fue objeto del interés de pianista y pedagogos por encontrar la mejor forma de controlar sus nuevos mecanismos por medio de nuevas teorías que buscaban principalmente optimizar los recursos musculares y su esfuerzo, obteniendo un mejor desarrollo técnico para lograr una mejor interpretación. Alberto Jonás fue consciente de lo que significa recorrer el largo camino hacia la perfección técnica, por lo que investigó y seleccionó lo más trascendente y útil de los textos escritos con este fin durante los cien años anteriores, y que proporcionara una guía lo más completa posible para el estudiante en formación. Sin embargo, su obra no habría sido tan excepcional de no ser por la inclusión de ejercicios escritos por pianistas de gran prestigio en la época en que se publica su *Escuela Magistral*. Jonás consigue reunir el talento de los pianistas más altamente calificados y prestigiados de su época, caracterizando a este grupo de profesionales una célebre carrera como pianistas de concierto, una sólida experiencia pedagógica, y por supuesto, un inmejorable dominio de la técnica del piano, consolidando un hecho excepcional dentro de la historia de la técnica pianística al tener como colaboradores a Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Isidor Philipp, Moriz Rosenthal, Fannie Bloomfield-Zeisler, Wilhelm Backhaus, Ernst von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Emil von

Sauer, Sigismond Stojowsky y Leopold Schmidt, quienes escribieron ejercicios para desarrollar el control sobre una específica dificultad técnica, excepto Leopold Schmidt, quien aportó su experiencia como experto crítico musical por medio del artículo titulado *The Problem of Success in Public Performance*¹ (El problema del éxito en la ejecución pública).

Aunque la mayoría de estos artistas lograron trascender en la historia gracias a su trabajo en el campo de la interpretación, o por su producción compositiva, su actividad y producción pedagógica o por su relación con grandes personalidades del piano decimonónico, otros fueron menos recordados ya que su trayectoria artística no ha llegado hasta nuestros días de la misma manera. Es el caso de Fannie Bloomfield-Zeisler o Katherine Goodson quienes gozaron de fama y reconocimiento internacional como pianistas de concierto, pero que no dejaron testimonio escrito sobre técnica y su pedagogía, por lo que sus ejercicios para la Escuela Magistral permiten un acercamiento a su enfoque técnico formativo, aumentado el valor histórico de esta colección de ejercicios que caracterizan la obra de Jonás de forma única, permitiéndole así la posibilidad de acercar y conjugar el estudio teórico de la técnica desde el punto de vista del pedagogo con la visión y experiencia de la práctica del pianista virtuoso. El alto valor histórico, técnico y pedagógico de esta serie de ejercicios justifica en sí mismo su conocimiento y análisis, con el objetivo de integrarlos en el repertorio didáctico de la técnica del piano.

Para iniciar su estudio, integramos una perspectiva profesional de los colaboradores de Jonás, con la finalidad de enfatizar la relevancia histórica de esta particular herencia a los músicos de nuestro tiempo. Posteriormente, se presenta el análisis técnico de los ejercicios originales, y como cierre a cada uno de estas secciones se resumen los principales criterios pedagógicos e interpretativos derivados del material analizado y de otros documentos que dejan testimonio fidedigno de estos aspectos.

¹ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. VII, C. Fisher, Nueva York, 1922-1929, pp. 130-131.

5.1. Wilhelm Backhaus (1884-1969)

5.1.1. Trayectoria Profesional



Fotografía de Wilhelm Backhaus publicada en *Master School*, Vol. V, p. 216.

Pianista alemán, nace en Leipzig el 26 de marzo de 1884 y fallece en Villach el 5 de Julio de 1969.

Inició sus estudios musicales con su madre, quien era una aficionada pianista. Estudió piano con Alois Reckendorf y composición con Salomón Jadassohn en el Conservatorio de Leipzig a partir de 1891 hasta 1899.

De 1898 a 1899 fue alumno de Eugen d'Albert en Frankfurt, y tomó algunas lecciones con Siloti, convirtiéndose después, a la edad de 15 años, en su propio maestro.

Entre 1900 y 1901 realizó una gira de conciertos por Inglaterra sustituyendo a Siloti en su

ejecución del cuarto concierto de Beethoven. En agosto de 1905 ganó el Premio Rubinstein de piano¹ en París, el cual consistía en 5000 francos que cada cinco años se ofrecían a jóvenes entre edades de 20 y 25 años. A partir de esto Backhaus comenzó una intensa carrera internacional. En este mismo año comienza a trabajar como profesor en el Royal Manchester College. Posteriormente enseñó en el Instituto Curtis de 1925 a 1926. En 1912 hace su debut en Nueva York con el quinto concierto de Beethoven convirtiéndose en uno de los virtuosos con más actividad concertística en Estados Unidos y Europa. Después de la segunda guerra mundial se establece en Lugano, Suiza. En 1953 recibe el premio Bösendorfen en Viena.

¹ Béla Bartók obtuvo el segundo lugar en la misma competencia. Wilson Lyle: *A Dictionary of Pianists*. Robert Hale, Londres, 1985, p. 26.

Cabe destacar su actividad pedagógica en importantes centros musicales. Ellen Ballon y William Busch son algunos de sus alumnos. No obstante, la carrera de Backhaus es mayormente reconocida por su actividad como pianista de concierto, y siendo ésta tan intensa poco tiempo le restaba para enseñar, por lo que él mismo declara:

“Ni soy pedagogo ni pretendo ser uno. No tengo tiempo para la enseñanza; mis propios estudios y labores de concierto cubren por completo mi tiempo. No creo que uno pueda estar enseñando y ejecutar el piano de manera exitosa. Si yo estuviera enseñando, adquiriría sin duda alguna el hábito de analizar y criticar el trabajo de otros; de explicar o demostrar de qué manera se hace algo. Pero ni soy crítico ni maestro, así que no siempre tengo noción de cómo produzco efectos. Toco “como el pájaro canta”, citando un viejo canto alemán”².

Backhaus hizo numerosas grabaciones³ para Polydor, HMV, Decca, entre otras, siendo el único pianista que pasó de grabar en rollos de pianola al disco en estéreo. En 1910 hace la primera grabación completa de un concierto, el Concierto en La menor de E. Grieg. Además de haber grabado la serie completa de las treinta y dos sonatas y los cinco conciertos de Beethoven. Indudablemente, este virtuoso del piano fue uno de los gigantes del piano de su época, debido a la excepcional técnica que poseía. Confiaba en la eficacia del estudio de escalas, arpeggios y ejercicios técnicos para la obtención de una técnica sólida, los cuales trabajó constantemente a lo largo de su vida.

“Entonces estoy lo suficientemente anticuado como para todavía creer en las escalas y los arpeggios. Algunos de los ejecutantes del día de hoy parecieran no preocuparse por tales cosas, pero yo las estimo de gran valor. Esto no quiere decir que yo voy tras el conjunto completo de tonalidades cuando practico las

² Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003, p. 15-16.

³ Para ver relación de grabaciones véase: “Wilhelm Backhaus. A discography by F. Clough and G. J. Cuming”, *Gramophone Record Review*, Núm. 68, junio, 1959, Londres, pp. 578-579. La Biblioteca Nacional de Madrid cuenta en sus archivos con las grabaciones históricas de los *Estudios* Op. 10 y Op. 25 de F. Chopin (1933) y de algunas obras de J. Brahms (1934-1937).

escalas; no obstante, selecciono unas cuantas a la vez y trabajo sobre ellas. (...) Las practico en legato, staccato y otros efectos, pero mayormente en legato, que es algo más difícil y hermoso que los otros”⁴.

Aún a los 85 años de edad su ejecución era impecable permitiéndole tocar y grabar hasta el final de su vida. Su último recital fue el 28 de junio de 1969, muriendo siete días después de un fallo cardíaco.

“Personalmente, practico escalas de manera preferente a otras formas de ejercicios técnicos cuando me preparo para un concierto. Agregó a esto, arpeggios y Bach, y ya tienes las bases sobre las cuales se finca mi trabajo técnico. Los pianistas que han estado interesados acerca de mis logros técnicos se han impresionado aparentemente cuando les expreso que son las escalas mi principal fuente técnica –esto es, escalas y arduo trabajo. Ellos evidentemente han pensado que yo tendría alguna clase de secreto académico, como la piedra filosofal que fue diseñada para transformar los metales primos en oro. No poseo secretos que ningún estudiante dedicado pueda adquirir si trabaja en el laboratorio de la música el tiempo suficiente. Estos son ciertos puntos artísticos que sólo se adquieren con la experimentación extensa y continua.”⁵.

Afortunadamente, la maestría de este relevante personaje de la historia del piano ha superado los límites del tiempo y gracias a la tecnología ha llegado hasta nuestros días en múltiples y excelentes grabaciones como muy pocos lo pudieron hacer. Sin embargo, su actividad y producción pedagógica no dejaron una huella importante en cuanto a literatura pedagógica o técnica, por lo que son de alto valor los ejercicios técnicos que encontramos en la *Escuela Magistral* de Albergo Jonás.

⁴ Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003, p. 14.

⁵ AA. VV.: *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Th. Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 53.

5.1.2. Análisis Técnico de Ejercicios Originales

Los siguientes ejercicios escritos por Backhaus, se encuentran todos en el quinto volumen de la *Escuela Magistral* de Jonás en el capítulo de *digitaciones*, el motivo es que no se recibieron a tiempo para la edición de la primera parte (vols. I-II) de la obra, integrándolos todos en esta sección de la segunda parte sin poder ubicar cada uno en el capítulo correspondiente. Se trata de nueve ejercicios numerados sucesivamente, pero que tratan sobre temas diferentes.

Ejercicio de Dedos

Fig. 16 *Wilhelm Backhaus en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, pp. 190-192.*

Original exercises expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por</i>
--	---	---	--

WILHELM BACHAUS

For Finger Dexterity	<i>Für Behendigkeit der Finger.</i>	Pour la dextérité des doigts.	<i>Para la dexteridad de los dedos.</i>
----------------------	---	----------------------------------	---

Legato e poi staccato (*f*-*mf*-*p* Moderato-Allegretto-Allegro) (A.J.)

Nº 1

The page contains ten systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system is in B-flat major (two flats) and includes detailed fingering numbers: *m.d.* (4 3 2 1, 3 2 1 4, 2 1 4 3, 1 3 2 4) and *m.s.* (2 4 2 3, 4 2 3 4, 3 4 2 3, 4 3 2 1). The second system continues in the same key. The third system is marked *simile* and changes to D major (two sharps). The remaining systems continue with various rhythmic exercises in different key signatures, including D major, B-flat major, and B major. The exercises involve complex sixteenth-note patterns and slurs.

The image displays a page of musical notation, likely for piano, consisting of ten systems of staves. Each system typically contains two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The notation is complex, featuring various key signatures (including B-flat, B-natural, and C major) and intricate eighth-note patterns. Some systems include an '8' with a slur, indicating an octave. The notation is written in a standard musical style with stems, beams, and accidentals.

Backhaus escribe este pequeño ejercicio de seis compases para el desarrollo de la agilidad y destreza de los dedos. Pero esto se logra además por el dominio de esta figuración transportada a cada tonalidad, por lo que los primeros compases están en do mayor, los siguientes seis compases están en re bemol, los siguientes en re mayor, y así sucesivamente.

Esta estructura corresponde con la propuesta que se hemos visto a lo largo de la *Escuela Magistral* que argumenta que el beneficio de un ejercicio se logra tocándolo en todos los tonos, ya que de esta forma se trabajan diferentes posiciones a lo largo del teclado con la misma figuración y la misma digitación.

En cuanto a la digitación, Backhaus propone aquí dos digitaciones. La primera, 424 324 en mano derecha y 242 342 en izquierda, encuentra su esfuerzo en los dedos medios, ejercitando los músculos de la mano y antebrazo manteniendo cómoda la posición de la mano. Por otro lado, la segunda digitación señala 535 435 en la mano derecha y 353 453 en izquierda, desarrolla la actividad muscular principalmente del quinto dedo y su extensión con el tercer dedo, y la extensión entre el cuarto y tercer dedo.

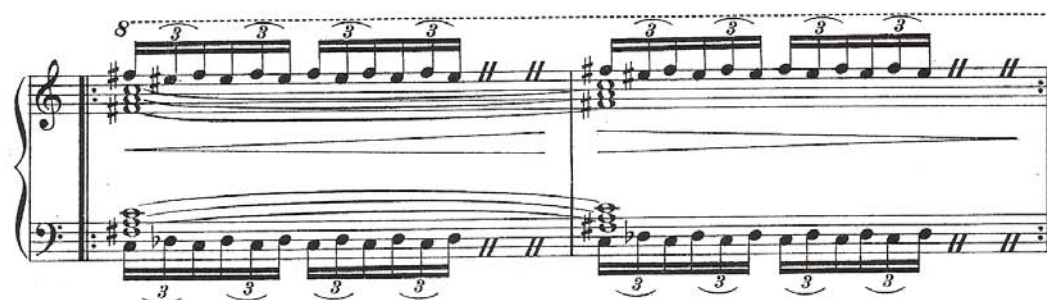
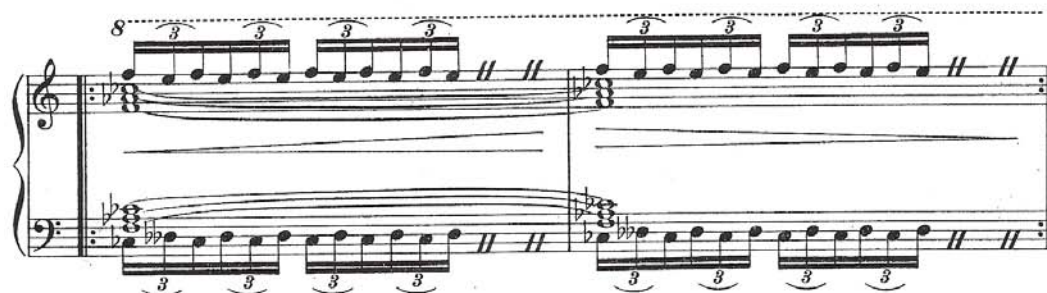
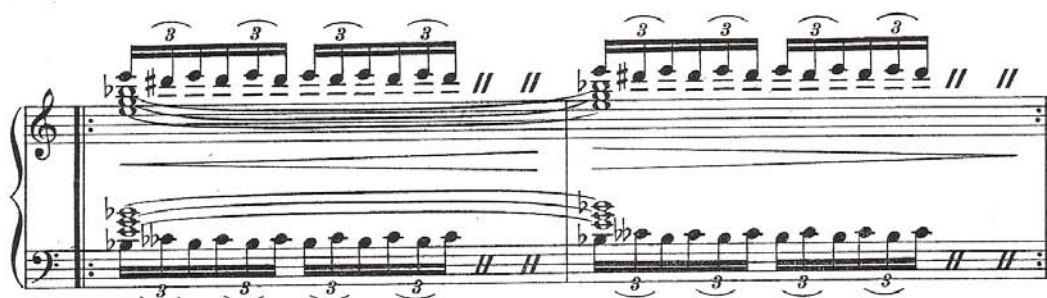
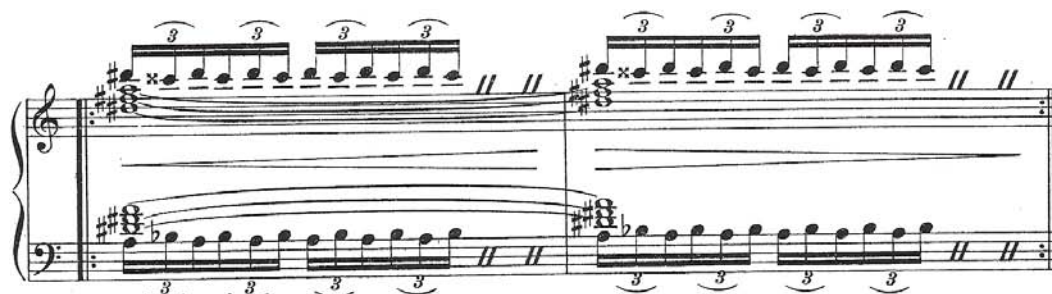
Alberto Jonás agrega las indicaciones para el estudio en *legato* y *staccato*, así como en lento subiendo progresivamente la velocidad, lo que proporcionará concentración y razonamiento al proceso mientras se adquiere la seguridad y control.

Ejercicios de Extensión

Fig. 17 Wilhelm Bakchaus en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, pp. 193-195.

Nº 2

The image displays a page from a piano technique book, specifically Exercise No. 2. It contains four systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clef). The exercises are designed for technical development, featuring various key signatures and rhythmic patterns. The first system is in G major (one sharp). The second system is in B-flat major (two flats). The third system is in D major (two sharps). The fourth system is in E-flat major (three flats). Each system includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and is marked with '3' indicating triplet rhythms. The exercises are arranged in a repeating pattern across the page.



The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation is complex, featuring numerous triplets (indicated by a '3' in a circle) and sixteenth notes. The first system shows a key signature of one flat (B-flat major or D-flat minor). The second system shows a key signature of two sharps (D major or F# minor). The third system shows a key signature of one sharp (F# major or C# minor). The fourth system shows a key signature of two sharps (D major or F# minor). The notation is marked with '8' and '3' indicating specific technical exercises or measures. The systems are arranged vertically, showing a progression of the piece.

A través de acordes sostenidos con los dedos primero, segundo y tercero se fija la posición para que el quinto y cuarto dedo desarrollen el esfuerzo muscular de ejecutar tresillos con notas en grado conjunto. Esta posición genera una extensión entre todos los dedos de la mano, causando un especial trabajo entre el cuarto y quinto dedo por su constante movilidad, a la vez que la inmovilidad del resto de la mano aumenta el esfuerzo de esta acción.

No es recomendable para manos pequeñas, a menos que los tresillos se tocan cuidadosamente en *non legato* o *staccato* y en una velocidad muy moderada, sin descuidar que las notas tenidas se mantengan con soltura muscular, lo que desarrollaría el objetivo de este ejercicio que es la extensión entre los dedos sin causar un esfuerzo dañino en los músculos y tendones de la mano.

Al igual que el anterior, este ejercicio se transporta cromáticamente por todos los grados de la escala, generando posiciones diferentes a lo largo de la topografía del teclado en la extensión de una octava.

De esta manera la misma figuración y digitación tienen diferente efecto según coincidan los dedos con teclas blancas o negras lo que enriquece el resultado del estudio de estos breves dos compases.

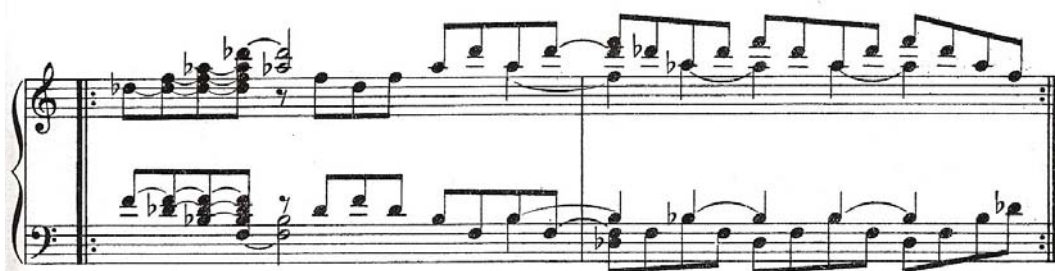
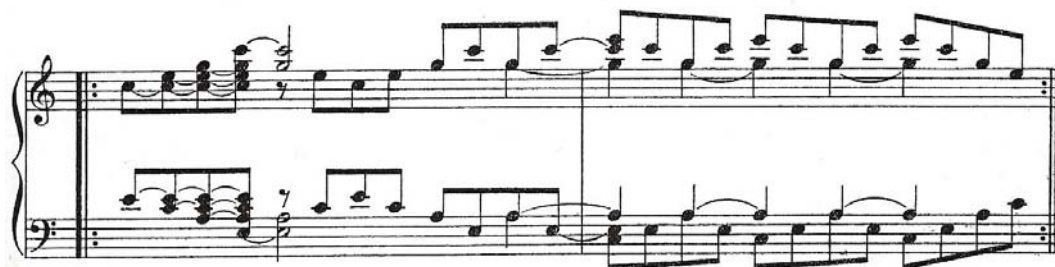
Ejercicios de Extensión

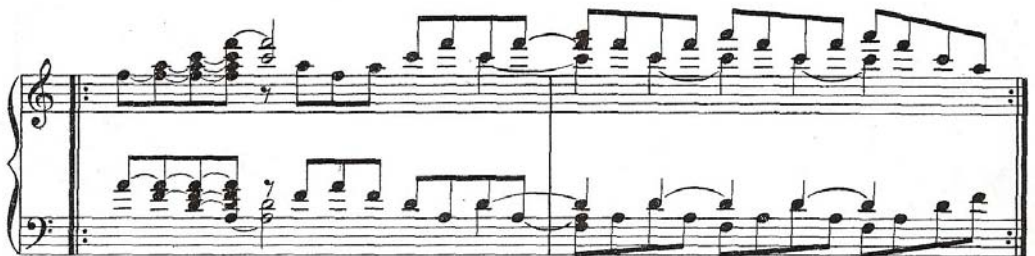
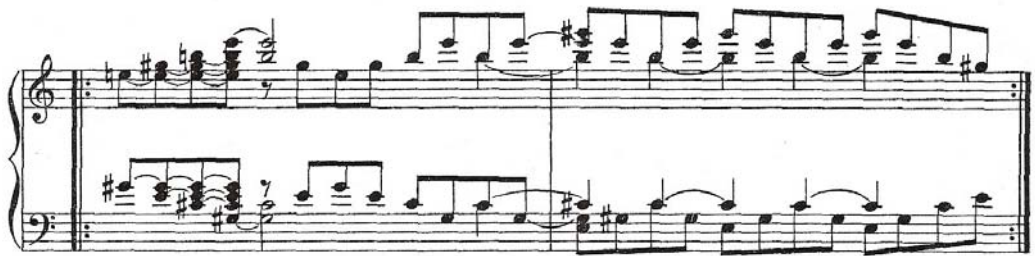
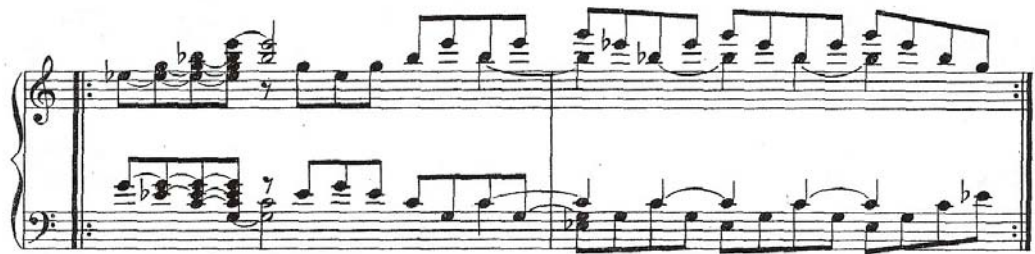
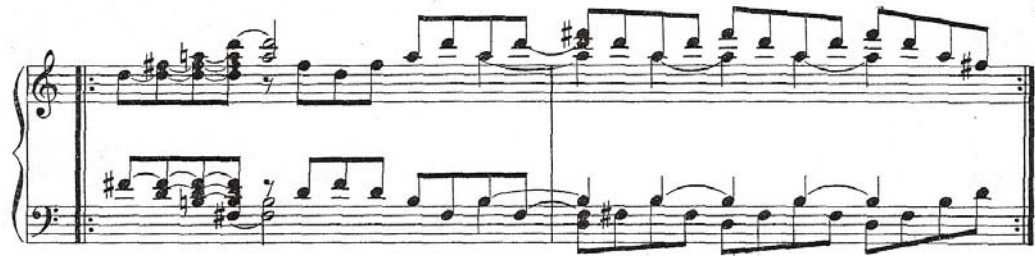
Fig. 18 Wilhelm Backhaus en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, pp. 196-198.

Nº 3

p

The image displays a musical score for Exercise No. 3, consisting of four systems of piano notation. Each system includes a treble staff and a bass staff. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below notes. The second and third systems continue the melodic and harmonic development. The fourth system is marked with the word *simile* above the treble staff and below the bass staff, indicating that the player should continue in a similar manner to the previous system. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.





Ejercicio de dos compases que se modifica en progresiones cromáticas por los doce grados de la escala. El objetivo de este ejercicio es también desarrollar una mayor extensión entre los dedos, ejecutando como podemos observar, un acorde arpegiado con la digitación 1234 en ambas manos dejando todas las teclas abajo. Posteriormente, se pulsarán o dejarán tenidas distintas notas del mismo acorde lo que además desarrolla la independencia de los dedos. No es recomendable para manos pequeñas, debido a la extensión de la octava con dedos primero y cuarto.

Se repite nuevamente la idea de tocar un ejercicio en todos los tonos, por lo que predomina la importancia del reconocimiento y dominio de las diferentes posiciones que causa la topografía del teclado, generando un trabajo mental además del desarrollo técnico que esto trae consigo, ya que se adecua la digitación a la nueva disposición física de los dedos.

Ejercicio de Terceras Dobles

Fig. 19 Wilhelm Backhaus en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 199.

<p>Exercises in thirds and for flexibility and exten- sion of the hand.</p>	<p><i>Terzenübungen und auch für Gelenkigkeit und Streck- kung der Hand.</i></p>	<p>Exercices en tierces et aussi pour la flexibilité et l'extension de la main.</p>	<p><i>Ejercicios en terceras y al mismo tiempo para aumentar la flexibilidad y extensión de la mano.</i></p>
---	--	---	--

No. 4

La intención es claramente aumentar la extensión de los dedos, principalmente abrir la distancia entre el primer y segundo dedo, y la distancia entre los dedos quinto con tercero y segundo. Para ello, Backhaus se ha valido de este ejercicio de un solo compás, en el que se mantiene la posición fija de la mano gracias a la pulsación de la novena que se queda tenida mientras el segundo y tercer dedo se movilizan lateralmente para ejecutar las terceras dobles.

La novena sostenida evita posibles movimientos laterales de la mano que facilitarían la ejecución de las terceras, por lo que se genera únicamente la acción digital desarrollando el movimiento lateral de los dedos. Debido a que este movimiento se encuentra limitado por la acción nula del primer y quinto dedo, resulta el esfuerzo de aumentar la extensión entre los dedos para alcanzar dichas terceras. No es recomendable para manos pequeñas.

Con este tipo de ejercicios es posible imaginar las características fisiológicas de la mano de su autor, que en el transcurso de estos primeros ejercicios se ha destacado el interés por el desarrollo de la extensión interdigital.

Asimismo, cabe destacar que cualquier ejercicio de extensión debe estudiarse con precaución, paciencia y análisis, para que realmente haya un desarrollo muscular evitando un posible daño que genere crispación o dolor muscular.

Ejercicio de Cuartas Aumentadas

Fig. 20 Wilhelm Backhaus en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, pp. 200-201.

Exercises in augmented fourths (diminished fifths)	<i>Übungen in übermässigen Quarten (verminderten Quinten).</i>	Exercices en quarts aug- mentées (quintes diminuées)	<i>Ejercicios en cuartas au- mentadas (quintas disminu- idas).</i>
---	--	---	--

No. 5

The first system of the exercise is shown. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below notes.

The second system of the exercise is shown. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature.

The third system of the exercise is shown. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature.

The fourth system of the exercise is shown. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature.



Ejercicio de cuartas aumentadas dobles que, de la misma forma que los anteriores, se modifica en progresiones cromáticas completando los doce grados de la escala, uno por cada compás.

La propuesta es el estudio con dos diferentes digitaciones, la primera de ellas emplea 3/1 y 4/2 para la mano derecha acomodando sin mayor problema la posición de la mano y dedos, mientras que la izquierda utiliza 2/4 y 3/1 obligando a que la mano reubique su posición en la ejecución de cada cuarta aumentada con la ayuda de pequeños movimientos laterales de la mano ayudados por el antebrazo.

La segunda digitación, 4/2 y 5/3 en mano derecha se facilita colocando el codo ligeramente hacia fuera, alineando con él la mano y al antebrazo para una mejor acción de los dedos. En la izquierda, 5/3 y 4/2, generan un mayor movimiento lateral de la mano debido a la necesidad de ayudar a la mano a ubicar estas posiciones.

El objetivo de este ejercicio es desarrollar la flexibilidad de los dedos, flexibilidad en la muñeca a través de su acción lateral, intervención del antebrazo como guía de los movimientos de la mano, además del trabajo de extensión entre los dedos que causan las digitaciones propuestas.

Ejercicio de Trinos

Fig. 21 Wilhelm Backhaus en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, pp. 190-192.

<p>Exercises in trills, for the 3rd, 4th and 5th finger and also for extension of the hand.</p>	<p>Trillerübungen für den 3ten, 4ten und 5ten Finger und auch für Streckung der Hand.</p>	<p>Exercices de trilles, pour le 3me, 4me et 5me doigt et aussi pour l'extension de la main.</p>	<p>Ejercicios de trinos, ejecutados con el 3er, 4o y 5o dedo y al mismo tiempo la extension de la mano.</p>
---	---	--	---

No.6

The musical score for Exercise No. 6 consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'm. d.' and the last 'm. s.'. The exercises involve trills and extensions for the 3rd, 4th, and 5th fingers. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4. Dynamics range from *pp* to *f*. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and accents.

Si los trinos por sí solos son complicados al ejecutarse con tercer y cuarto dedo o con cuarto y quinto dedo, Bakchaus aumenta la dificultad agregando a estos trinos el inconveniente de mantener fijo el pulgar y aumentar la extensión entre éste y los demás dedos.

La indicación inicial de alcanzar una octava con primer y tercer dedo es ya difícil para una mano de dimensiones considerables para ello, no obstante, es requerida la movilidad del resto de los dedos aún cuando la posición de la mano les aleja de las teclas siguientes. No es un ejercicio propiamente cómodo, para una mano pequeña es imposible realizarlo y debería analizarse cuidadosamente quién es susceptible para ejercitar este tipo de trinos.

Indudablemente, el objetivo principal de este ejercicio es, una vez más, la extensión interdigital, que por medio de los trinos la desarrolla. Se podría pensar que el la intención principal es el trabajo de los trinos, sin embargo, este tipo de trinos forzados por la extensión que genera el movimiento de dedos casi totalmente extendidos, desarrolla más que nada el aumento del esfuerzo muscular de la mano, aumentando la distancia muscular que existe entre los dedos.

Un ejercicio interesante, pero no apto para manos de estudiantes en proceso de desarrollo de la flexibilidad muscular.

Ejercicio de Extensión

Fig. 22 Wilhelm Backhaus en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 202.

For flexibility of the inter-digital articula- tions.	<i>Für Biegsamkeit der Bindglieder zwischen den Fingern.</i>	Pour la flexibilité des ligaments inter-digitaux.	<i>Para flexibilidad de las ligaduras interdigitales.</i>
---	--	--	---

Podríamos también llamarlo ejercicio de “estiramiento”, ya que las grandes distancias que se pretenden alcanzar entre cada dedo obligan a un alargamiento de tendones y músculos de la mano afectando también al antebrazo, que pueden servir como ejercicio preparatorio para el siguiente ejercicio 8 de esta serie escrita por Backhaus. Es recomendable realizarlo muy lentamente y con la soltura posible para estirar gradualmente los músculos sin perjudicarlos con algún movimiento brusco que genere tensión negativamente.

Ejercicios de Extensión

Fig. 23 *Wilhelm Backhaus en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 203.*

For flexibility of the ligaments between the 2nd and 3rd and the 4th and 5th finger.	<i>Für Biegsamkeit der Bindeglieder zwischen den 2ten und 3ten und den 4ten und 5ten Finger.</i>	Pour la flexibilité des ligaments entre le 2 ^{me} et 3 ^{me} et le 4 ^{me} et 5 ^{me} doigt.	<i>Para flexibilidad de la ligaduras entre el 2º y 3º y entre el 4º y 5º dedo.</i>
--	--	---	--

Nº 8

De la misma forma que en el anterior ejercicio número siete de Backhaus, encontramos la propuesta para desarrollar la extensión entre los dedos segundo y tercero y entre el cuarto y quinto, a través de estas progresiones que en cada compás se transportan por cada grado de la escala diatónica. Es posible realizar un pequeño movimiento lateral de la mano de forma ascendente que ayude a alcanzar la última nota de cada acorde arpegiado.

Ejercicio de Quintas Dobles

Fig. 24 Wilhelm Backhaus en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, pp. 203-204.

Exercises in perfect fifths. *Übungen in reinen Quinten.* Exercices en quintes justes. *Ejercicios en quintas justas.*

Nº 9 *legato p*

The musical score for Exercise 9 is presented in four systems. Each system contains a treble and a bass staff. The first system includes fingering numbers: 4 5 4 3 for the right hand and 2 3 2 1 for the left hand. The tempo and dynamics are marked 'legato p'. The exercise involves playing double fifths in a legato style. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The exercise is divided into four measures per system, with a repeat sign at the end of the fourth measure of the first system.



La ejecución de notas dobles implica la dificultad de ejecutarlas al mismo tiempo, debido a las diferentes proporciones de cada dedo. Esto puede solucionarse levantado ligeramente los dedos para que tengan la oportunidad de caer simultáneamente en las teclas.

La digitación señalada en este ejercicio permite la ejecución de tres quintas sucesivas sin cambio de posición, pero que necesitan la intervención de movimientos laterales de la mano para ubicar la mano más cómodamente.

Cada compás permite una progresión cromática de la figuración inicial, favoreciendo, en el caso de tocar también teclas negras, la comodidad de la posición de las manos.

5.1.3. Criterios pedagógicos

Los ejercicios que acabamos de analizar están concebidos en su mayoría para el desarrollo de la extensión de los dedos, no se trata de ejercicios sencillos y no son aptos para cualquier tipo de mano. Podemos decir que son para estudiantes muy avanzados con cierta destreza y flexibilidad de dedos, ya que las distancias propuestas entre cada dedo requieren de una soltura ya adquirida. Es por esto que no es posible ver en ellos una propuesta técnica o pedagógica específica, por lo que hemos analizado otros documentos en los que podamos encontrar algunos criterios pedagógicos y preferencias sobre la interpretación.

Debido a que la carrera de Backhaus fue dedicada principalmente al concertismo, la actividad pedagógica fue poco fructífera, y existen pocos documentos en los que podamos encontrar testimonios que nos revelen datos sobre su actividad como pedagogo. No obstante, realizó algunas entrevistas en las cuales habla sobre aspectos técnicos sobre los que podemos vislumbrar su enfoque pedagógico e interpretativo, además de las numerosas grabaciones sonoras que, como muy pocos pianistas de su generación, tuvo oportunidad de hacer.

En cuanto al estudio de la técnica, Backhaus se apega a la ideología del estudio de escalas y arpeggios como fundamento básico del estudio técnico, convencido del resultado satisfactorio de esto, a pesar de que las nuevas tendencias pudieran decir lo contrario. Esto no quiere decir que el estudio de escalas se considere un estudio mecanizado, por el contrario, en ellas trabaja el sonido, a través del empleo de diferentes toques:

“Entonces estoy lo suficientemente anticuado como para todavía creer en las escalas y los arpeggios. Algunos de los ejecutantes del día de hoy parecieran no preocuparse por tales cosas, pero yo las estimo de gran valor. Esto no quiere

decir que yo voy tras el conjunto completo de tonalidades cuando practico las escalas; no obstante, selecciono unas cuantas a la vez y trabajo sobre ellas.
 (...) Las practico en legato, staccato y otros efectos, pero mayormente en legato, que es algo más difícil y hermoso que los otros”¹.

Indudablemente, la idea errónea de pensar en el estudio técnico de escalas, arpeggios, acordes, etc., como un proceso meramente mecánico y antiguo, es una tendencia que se ha difundido con cierta facilidad en algunos círculos de la enseñanza pianística aún en nuestros días, situación por la que Backhaus se denomina anticuado por creer aún en el beneficio de las escalas. Sin embargo, en esas mismas palabras da la clave de su principal objetivo: obtener el resultado satisfactorio del control de sonido en la ejecución de uno de los más importantes dificultades que se deben dominar en el estudio del instrumento, el cambio de posición por medio del paso del pulgar por debajo de la mano y del paso de la mano por encima del pulgar, a través de un proceso de estudio analítico y razonado. Y sobre este punto, coincide con Alfred Cortot en que algunos ejercicios específicos pueden proporcionar un beneficio inmediato sobre el paso de dedos, enfocando el esfuerzo y la concentración en la dificultad concretamente, en lugar de ejecutar todas las escalas sin el debido cuidado en su objetivo principal.

EJEMPLO 79 *Wilhelm Backhaus* en *Great Pianists on Piano Playing*. *Th. Presser, Filadelfia, 1917*. Nueva edición: *Dover, Nueva York, 1999*, p. 53.

The image displays four musical exercises, numbered 1 through 4, arranged in a 2x2 grid. Each exercise consists of a right-hand (R.H.) and left-hand (L.H.) part written on a five-line staff. Exercise 1 shows a simple scale-like pattern with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3 for the R.H. and 1, 2, 3, 1, 2, 3 for the L.H. Exercise 2 shows a more complex pattern with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 for the R.H. and 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 for the L.H. Exercise 3 shows a pattern with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 for the R.H. and 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 for the L.H. Exercise 4 shows a pattern with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 for the R.H. and 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 for the L.H. The exercises are designed to improve finger control and technique.

¹ Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003, p. 14.

Además, el estudio de las obras de Bach representa el mejor y más rápido camino para obtener la calidad en la técnica. Es así como para este grandioso pianista, la combinación de escalas, arpeggios y las obras de Bach resultan ser un invaluable tesoro técnico

“Personalmente, practico escalas de manera preferente a otras formas de ejercicios técnicos cuando me preparo para un concierto. Agregó a esto, arpeggios y Bach, y ya tienes las bases sobre las cuales se finca mi trabajo técnico. Los pianistas que han estado interesados acerca de mis logros técnicos se han impresionado aparentemente cuando les expreso que son las escalas mi principal fuente técnica –esto es, escalas y arduo trabajo. Ellos evidentemente han pensado que yo tendría alguna clase de secreto académico, como la piedra filosofal que fue diseñada para transformar los metales primos en oro. No poseo secretos que ningún estudiante dedicado pueda adquirir si trabaja en el laboratorio de la música el tiempo suficiente. Estos son ciertos puntos artísticos que sólo se adquieren con la experimentación extensa y continua”².

Otro punto que interesa a la pedagogía pianística, es la opinión de Backhaus sobre la finalidad didáctica de los ejercicios técnicos. Afirma la poca utilidad de escoger complicados ejercicios para los estudiantes que, poco ayudan a la claridad y concentración mental.

“El ejercicio más simple nunca parecería monótono o árido si la ambición del alumno es correcta. Después de todo, no es tan importante lo que se hace sino cómo se hace. Dar menos consideración al aspecto físico y rectificar más el significado para lo cual uno toca. Un cambio en cada período de práctica es recomendable, así como dar al alumno nuevo material para pensar”³.

² AA. VV.: *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Th. Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 60-61.

³ *Ibíd.*, p. 61 [texto original en inglés].

Esto es un tema importante ya que frecuentemente se incurre en el error de saturar al estudiante con ejercicios y obras de dificultad superior al nivel de ejecución, complicando el proceso de estudio y frustrando el resultado que pudo haber sido mejor de haber elegido ejercicios a un nivel de dificultad técnica menor, favoreciendo la concentración y análisis en estudio.

Este es el argumento de un pianista, de un artista que, aunque no se dedicó principalmente a la formación de pianistas, tiene la correcta perspectiva de lo que debe obtenerse del estudio del piano sin olvidar que el objetivo es la interpretación. En cualquier nivel del que se trate, básico, medio, avanzado, ¿porqué no buscar la perfección en la ejecución? De aquí surge la premisa sobre qué es más importante entonces, lo que tocamos o cómo lo tocamos. Indudablemente, para estos artistas del piano no hay ninguna duda, no debiendo haberla tampoco en ningún profesional de la enseñanza del piano.

La consideración de la técnica de forma integral forma parte del criterio de Backhaus, representando el medio a través del cual se puede lograr la expresión del pensamiento estético, para lo que es necesario mantener los recursos musculares en la mejor condición para ello. El perfeccionamiento técnico, el desarrollo de la cultura musical del pianista, la búsqueda de la sonoridad, el enriquecimiento tímbrico y del sentido musical de las obras, es lo que compone la técnica pianística.

5.2. Fannie Bloomfield-Zeisler (1863-1927)

5.2.1. Trayectoria profesional

Fannie Blumenfeld nace en Bielitz, Silesia (ahora parte de Polonia) el 16 de julio de 1863 y muere en Chicago el 18 de agosto de 1927.

Fue educada en el seno de una familia judía y amante de la literatura, que en 1867 emigra a América. La familia vivió en Appleton antes de establecerse definitivamente en Chicago en 1870 donde inicia sus estudios musicales con Bernhard Ziehn.

Después del incendio de 1871, que devastó la ciudad de Chicago, Fannie fue vista por un periodista cuando tocaba su piano rescatado entre los escombros, esta historia forma parte de las más conocidas anécdotas musicales de la vida de Fannie. A pesar de las graves consecuencias por este accidente que dañó la economía de la familia Blumenfeld, finalmente se recuperaron y Fannie continuó sus estudios pianísticos. En 1874 estudia con Carl Wolfsohn, mismo año en el que hace su primera presentación pública a la edad de 11 años en un concierto organizado por la Musical Society de Chicago¹.

En 1878, Fannie tuvo contacto con la gran pianista rusa Anna Essipoff quien visitaba Chicago como parte una serie de conciertos por Estados Unidos. Essipoff, al darse cuenta del talento de la pequeña Fannie, le aconsejó que estudiara en Viena con Theodore Leschetisky.

Acompañada de su madre y abuela, Fannie viaja a Viena para estudiar con el célebre pedagogo Theodore Leschetisky, donde conocen la noticia que el maestro se ausentaría por un año. En este tiempo, estudia con Julius Epstein y con Rabeneu, ambos destacados profesores del Conservatorio de Viena. Al regreso de Leschetisky, Fannie se integra como su alumna hasta el año de 1883 convirtiéndose en la más famosa discípula femenina del gran maestro.

¹ Beth Abelson Macleod: *Women Performing Music. The Emergence of American Women as Instrumentalists and Conductors*. McFarland, North Carolina y Londres, 2001, p. 72.

Después cinco años en Viena, regresa a Estados Unidos para tocar en el Hershey Hall de Chicago el 30 de abril de 1884. Aunque Fannie Blumenfeld gozaba de prestigio en Europa, no fue fácil introducirse en el medio musical americano debido al recelo que se tenía a los novatos pianistas. A pesar de eso, Fannie logró ser escuchada y contratada por la compañía Knabe de pianos para tocar en el Peabody Institute in Baltimore². Gracias a este hecho comienza oficialmente su carrera como pianista de concierto en Estados Unidos, realizando varias giras de conciertos por el país.

“El notable ensayista y crítico musical James Huneker escribió en 1885, “La música fue justa hasta anoche, cuando escuché por primera vez a la genial Fannie Bloomfield tocar como nunca lo hubiese esperado de una mujer o escuchar al muy trabajado piano cantar. Ah, fue soberbio, nada en grado superlativo sería suficiente para describirlo. Era *violín* tocándose en el piano, tan intenso, tan electrizante, tan dulce y tan magistral”³.

A la edad de 20 años, Fannie cambia su apellido Blumenfeld por el de Bloomfield. Y en 1885, al contraer matrimonio con Siegmund Zeisler, abogado de Chicago y pariente lejano de la familia Blumenfeld, toma el apellido Zeisler. Después de su matrimonio, se relaciona con Moriz Rosenthal ya que éste era primo de su esposo, y en frecuentes entrevistas intercambiaban críticas a sus respectivas ejecuciones.

Como era la costumbre en la época, Fannie dejó su carrera profesional por dedicarse a la vida de esposa y madre, situación que no se prolongó por mucho tiempo, ya que después de unos años de estar alejada del mundo musical profesional, decidió volver a Viena para estudiar de nuevamente con Leschetisky en 1888.

En esta segunda temporada con Leschetisky, Fannie tuvo la oportunidad de impartir clases maestras (Paderewsky fue uno de sus alumnos), además de atender varios conciertos y relacionarse con las más importantes figuras de Leipzig y Berlín. A su regreso a América, realizó varias giras de conciertos por Estados Unidos,

² Ibid., p. 78.

³ Ibid., [texto original en inglés].

extendiéndose a varias ciudades europeas. Uno de los más relevantes conciertos de este tour fue el del 26 de noviembre de 1893, en Dresden. Fannie ejecutó los conciertos de Chopin y Rubinstein con el propio Anton Rubinstein entre el público:

“Como un editor del *Chicago Tribune* lo comentó al día siguiente, la generalidad de los Alemanes cultos habían asumido previamente que la “Provinciana América” no tenía nada que ofrecer al mundo excepto “puerco, grano y maquinaria”, pero este concierto claramente probó lo contrario. Al terminar la orquesta su obra inicial, Rubinstein caminó por el pasillo y tomó un asiento en la fila del frente que estaba justo en la línea visual de Bloomfield-Zeisler cada vez que ella levantara sus ojos del piano. Durante sus ejecuciones del Concierto de Chopin, “el se sentaba con sus ojos medio cerrados y su cabeza ligeramente echada hacia atrás y su lenguaje corporal indicando que aprobaba lo que escuchaba”. Cuando ella comenzó a tocar su propio concierto en Re menor, él se incorporó, cambio su postura y la cambiaba de un lado a otro durante toda la primera parte del primer movimiento, pronto comenzó a llevar el ritmo con su cabeza y a irradiar su complacencia”. Cuando el crítico de Chicago fue tras bambalinas a expresar sus felicitaciones después de la presentación, Rubinstein estaba expresándole su gratitud a Bloomfield-Zeisler por la ejecución de ambas obras de una manera “maravillosamente artística”. Poco después escribió que nunca antes había escuchado su concierto ser ejecutado tan hermosamente. La escritora y estudiante de piano americana Amy Fay escribió de la presentación: “ella la ejecutó impetuosamente, como mera bagatella”⁴.

En 1898 realiza una serie de conciertos en Londres, y sustituye a Paderewsky en el Lower Rhine Music Festival de Cologne obteniendo inmejorables comentarios por parte de la crítica.

⁴ Ibíd, p. 82-83 [texto original en inglés].

Su éxito en el escenario la distinguió como una de las mejores pianistas de su tiempo, popularmente conocida como la Sarah Bernhardt del piano⁵, y fue una pianista activa que viajó entre Estados Unidos y Europa por más de medio siglo.

En 1900, celebró el 25º aniversario de su primera aparición pública con un recital en Chicago el 24 de marzo. Realizaba más de cincuenta ejecuciones públicas cada año hasta 1920, limitándolas, a partir de 1906, a treinta o veinte presentaciones por temporada, debido a que empezó a tener dificultades con la vista. El 20 de febrero 1920, tocó con el cellista Pablo Casals en el New York's Aeolian Hall⁶. El 25 de febrero de 1925 festejó el 50º aniversario de su primera ejecución pública con una semana de actividades en Chicago como parte de un reconocimiento a su vida e intensa carrera. El 18 de agosto de 1927, fallece en Chicago a los 64 años, por enfermedad del corazón.

Fannie Bloomfield Zeisler es una de las más exitosas mujeres en el mundo de la música. Una de las razones por las que ganó la aceptación del público es que frecuentemente se le comparaba con dos de los más grandes virtuosos masculinos: Ignace Paderewsky y Anton Rubinstein. Y aunque se le consideró como la mejor pianista americana de la época, ella quería ser aceptada como uno de los mejores pianistas del mundo sin importar su sexo. Siempre estuvo interesada por difundir la obra de compositoras femeninas por lo que en 1890 publicó el artículo titulado "Women in Music" en el *Music Teachers Association Official Report*⁷, además de incluir en muchos de sus recitales obras de mujeres compositoras⁸.

⁵ David Dubal: *The Art of the Piano—(An encyclopedia of performers literature and recordings)*. I. B. Tauris & Co. LTD, Londres, 1990, p. 50.

⁶ Beth Abelson Macleod: *op. cit.*, p. 92.

⁷ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. III, 2ª ed., Macmillan, Nueva York, 2001, p. 772.

⁸ Un ejemplo de ello fue el recital del 17 de noviembre de 1915 incluía piezas de Amy Cheney Beach, Signe Lund, Marie Prentner y Cécile Chaminade, obras que fueron dedicadas por las compositoras a la propia Fannie Bloomfield. Beth Abelson Macleod: *op. cit.*, p. 92.

Fannie buscó dignificar el papel del músico ejecutante, afirmando que la música no debía ser trivializada como un simple entretenimiento social⁹. Desafortunadamente, esta brillante pianista no dejó grabaciones que documentaran el talento interpretativo y técnico que poseía. Con una activa carrera como concertista, dedicó tiempo a formar jóvenes pianistas, sin embargo tampoco dejó evidencia de algún método o documento similar, excepto los ejercicios técnicos originales que escribió para la *Master School* de Alberto Jonás, de ahí la significativa valía de estas páginas dentro del repertorio pedagógico del piano.



FANNIE BLOOMFIELD-ZEISLER

(This photograph is published for the first time and was taken expressly for "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY," by Alberto Jonas, by Underwood & Underwood, N. Y.)

Fotografía de Bloomfield-Zeisler publicada en
Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano
Playing and Virtuosity*. Vol. III, p. 192.

⁹ Por esta razón Bloomfield-Zeisler rechazó la invitación de la esposa del presidente Roosevelt para tocar en una reunión social en la Casa Blanca, y cuando requerían a sus alumnos para tocar públicamente pedía que se les pagara debidamente. *Ibíd.*

Ejercicios de dedos

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por</i>
---	---	---	---

<p>The aim of these exercises is to promote independence, strength and evenness of fingers while gently stretching the ligaments between the fingers. (A.J.)</p>	<p><i>Diese Übungen bezwecken die Entwicklung von Unabhängigkeit, Kraft und Ebenmässigkeit in den Fingern, indem die Ligamente zwischen den Fingern in sanfter Weise gestreckt werden. (A.J.)</i></p>	<p>Le but de ces exercices est de donner aux doigts l'indépendance, la force et l'égalité, tout en étirant doucement les ligaments inter-digitaux. (A.J.)</p>	<p><i>El objeto de estos ejercicios es dar a los dedos independencia, fuerza e igualdad y al mismo tiempo estirar suavemente los ligamentos interdigitales. (A.J.)</i></p>
--	---	---	--

[illegible]

3 2 3 2 3 2 3 2
1 2 1 2 1 2 1 2
4 3 4 3 4 3 4 3
5 4 5 4 5 4 5 4
3 4 3 4 3 4 3 4 *simile*

etc.

m. s.

3 4 3 4 3 4 3 4 3 4
5 4 5 4 5 4 5 4 5 4
2 3 2 3 2 3 2 3 2 3
4 3 4 3 4 3 4 3 4 3
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4
5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4
2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3
4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3
1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 *simile*
5 4 5 4 5 4 5 4 5 4
2 3 2 3 2 3 2 3 2 3
4 3 4 3 4 3 4 3 4 3
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 *simile*
5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4
2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3
4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3
1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 *simile*
5 4 5 4 5 4 5 4 5 4
2 3 2 3 2 3 2 3 2 3
4 3 4 3 4 3 4 3 4 3
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 *simile*
5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4
2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3
4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3
1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 *simile*
5 4 5 4 5 4 5 4 5 4
2 3 2 3 2 3 2 3 2 3
4 3 4 3 4 3 4 3 4 3
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 *simile*
5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4
2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3
4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3
1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Concebido para el estudio de manos separadas, este ejercicio desarrolla un cómodo trabajo de los dedos a través de tres propuestas de digitación. Cada una de ellas, ejercita diferentes dedos, por lo cual es conveniente estudiarlas todas.

El comentario de Alberto Jonás sobre este ejercicio es que *“su objeto es dar a los dedos independencia, fuerza e igualdad y al mismo tiempo estirar suavemente los ligamentos interdigitales”*, con lo que estamos de acuerdo, considerando apropiado este ejercicio para estudiantes de nivel medio que requieran independizar dedos y desarrollar la extensión muscular entre los dedos de una forma muy cómoda que no representa un gran esfuerzo muscular, excepto para los dedos cuarto y quinto de la mano izquierda que pudieran observar ligera crispación, ante lo cual se deberá procurar la soltura del resto de la mano y el brazo, para contrarrestarla. Apropiado además para preparar pasajes polifónicos en donde una sola mano lleva dos líneas melódicas. Este ejercicio de dos compases, se transporta a todos los tonos, debiendo estudiarse entonces en los doce tonalidades y en cada una de las tres digitaciones propuestas.

Ejercicios de Trinos

Fig. 26 Fannie Bloomfield-Zeisler en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 237-242.

Original exercises,
expressly written for
this work, by

Originalübungen,
eigens für dieses Werk
geschrieben, von

Exercices originaux,
écrits expressément pour
cette oeuvre, par

Ejercicios originales,
escritos especialmente
para esta obra, por

FANNIE BLOOMFIELD-ZEISLER

These cleverly devised exercises will prove of decided value in obtaining speed and "quality" in the execution of trills. They should be practised Lento-Andante-Moderato-Allegro; in *p*, *mf* and *f*. Any straining or stiffening of the hands, wrists and arms must be carefully avoided. (A. J.)

Diese geschickt ausgedachten Übungen sind von entschiedenem Werte zur Erlangung von Schnelligkeit und "Qualität" bei der Ausführung von Trillern. Man sollte sie Lento-Andante-Moderato-Allegro üben; *p*, *mf*, und *f*. Dabei muss man irgend eine unnötige Anstrengung oder ein Versteifen der Hände, Handgelenke und Arme vermeiden. (A. J.)

Ces exercices, fort ingénieux, sont d'une grande valeur pour acquérir la vitesse et la "qualité" dans l'exécution des trilles. On les étudiera dans les mouvements Lento-Andante-Moderato-Allegro, *p*, *mf* et *f*. On s'efforcera d'éviter toute tension ou raideur des muscles de la main, du poignet et du bras. (A. J.)

Estos ejercicios son muy ingeniosos y de gran valor para adquirir la rapidez y la "calidad" en la ejecución de los trinos. Se estudiarán sucesivamente Lento-Andante-Moderato y Allegro, y también *p*, *mf* y *f*. Hay que evitar toda tensión o rigidez de los músculos de la mano, de la muñeca y del brazo. (A. J.)

Nº 1

m. d.

2 3 2 3 2 5 (3) 4 5 4 5 4 5 2 3 2 3 2 5 (3) 4 5 4 5 4 5 simile

(3) (3) (3) (3) (3) (3) simile

The image displays a musical score for a piano exercise titled "Through all the keys" (Durch alle Tonarten). The score is organized into two systems, each containing a treble and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The exercise is marked with a tempo of "Allegretto" and a dynamic of "p" (piano).

First System:

- Treble Staff:** Features a continuous eighth-note pattern. Above the staff, fingerings are indicated: 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, and (3) 4 5 4 5 4 5. The word "simile" is written above the staff. Below the staff, the numbers 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1 are written under the first notes of each measure.
- Bass Staff:** Features a continuous eighth-note pattern. Above the staff, fingerings are indicated: 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, and (3) 4 5 4 5 4 5. The word "simile" is written above the staff. Below the staff, the numbers 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1 are written under the first notes of each measure.

Second System:

- Treble Staff:** Features a continuous eighth-note pattern. Above the staff, fingerings are indicated: 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, and (3) 4 5 4 5 4 5. The word "simile" is written above the staff. Below the staff, the numbers 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1 are written under the first notes of each measure.
- Bass Staff:** Features a continuous eighth-note pattern. Above the staff, fingerings are indicated: 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, and (3) 4 5 4 5 4 5. The word "simile" is written above the staff. Below the staff, the numbers 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1 are written under the first notes of each measure.

Third System:

- Treble Staff:** Features a continuous eighth-note pattern. Above the staff, fingerings are indicated: 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, and (3) 4 5 4 5 4 5. The word "simile" is written above the staff. Below the staff, the numbers 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1 are written under the first notes of each measure.
- Bass Staff:** Features a continuous eighth-note pattern. Above the staff, fingerings are indicated: 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, and (3) 4 5 4 5 4 5. The word "simile" is written above the staff. Below the staff, the numbers 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1 are written under the first notes of each measure.

Fourth System:

- Treble Staff:** Features a continuous eighth-note pattern. Above the staff, fingerings are indicated: 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, and (3) 4 5 4 5 4 5. The word "simile" is written above the staff. Below the staff, the numbers 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1 are written under the first notes of each measure.
- Bass Staff:** Features a continuous eighth-note pattern. Above the staff, fingerings are indicated: 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, 2 3 2 3 2 5, (3) 4 5 4 5 4 5, and (3) 4 5 4 5 4 5. The word "simile" is written above the staff. Below the staff, the numbers 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1 are written under the first notes of each measure.

Language Translations:

Through all the keys | In allen Tonarten | Dans tous les tons | En todos los tonos

m. d. C major – C dur – Ut majeur – Do mayor

Nº 2

simile

F major – F dur – Fa majeur – Fa mayor

simile

B♭ major – B dur – Si♭ majeur – Si♭ mayor

etc.

Through all the keys | In allen Tonarten | Dans tous les tons | En todos los tonos

C major – C dur – Ut majeur – Do mayor

m. s.

simile

F major – F dur – Fa majeur – Fa mayor

simile

B♭ major - *B dur* - *Sib* majeur - *Sib* mayor

1 2 1 2 1 3 2 3 1 2 1 2 1 3 2 3 *simile* etc.



No 3

m. d.

etc.

[illegible]

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The notation is on a single staff with a bass clef. It features a series of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. The melody is simple and repetitive, with a final 'etc.' indicating it continues.

[illegible]

The image displays a page of musical notation for guitar exercises, organized into two main sections: Exercise No. 5 and Exercise No. 6.

Exercise No. 5: This section includes exercises for both *m.s.* (mandolin solo) and *m.d.* (mandolin duet). The *m.s.* part features a series of sixteenth-note runs in the bass clef, with fingerings such as 1 2 3 2 3 2 3 2 3 and 2 3 2 3 2 3 2 3. The *m.d.* part consists of two staves (treble and bass clef) with various melodic lines and fingerings, including 1 2 1 5, 4 5 1 2, and 1 2 1 5. The exercise concludes with the word "etc.".

Exercise No. 6: This section also includes exercises for both *m.s.* and *m.d.*. The *m.s.* part features a series of sixteenth-note runs in the bass clef, with fingerings such as 1 2 1 5, 4 5 1 2, and 1 2 1 5. The *m.d.* part consists of two staves (treble and bass clef) with various melodic lines and fingerings, including 1 2 1 5, 4 5 1 2, and 1 2 1 5. The exercise concludes with the word "etc.".

This page contains eight staves of musical notation, likely for a piano or violin. The notation is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The music is characterized by complex fingerings and articulations, including slurs, accents, and dynamic markings. The staves are arranged in a vertical column, with the first staff at the top and the eighth at the bottom. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is numbered 383 in the top right corner, and the title 'Fannie Bloomfield-Zeisler/Análisis técnico' is in the top left corner.

The musical notation consists of eight staves, each with a series of notes and rests. The notes are written in a standard musical notation style, with stems, beams, and other symbols. The rests are indicated by horizontal lines. The music is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is numbered 383 in the top right corner, and the title 'Fannie Bloomfield-Zeisler/Análisis técnico' is in the top left corner.

The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is numbered 383 in the top right corner, and the title 'Fannie Bloomfield-Zeisler/Análisis técnico' is in the top left corner.

The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is numbered 383 in the top right corner, and the title 'Fannie Bloomfield-Zeisler/Análisis técnico' is in the top left corner.

The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is numbered 383 in the top right corner, and the title 'Fannie Bloomfield-Zeisler/Análisis técnico' is in the top left corner.

The fourth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is numbered 383 in the top right corner, and the title 'Fannie Bloomfield-Zeisler/Análisis técnico' is in the top left corner.

The fifth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is numbered 383 in the top right corner, and the title 'Fannie Bloomfield-Zeisler/Análisis técnico' is in the top left corner.

The sixth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is numbered 383 in the top right corner, and the title 'Fannie Bloomfield-Zeisler/Análisis técnico' is in the top left corner.

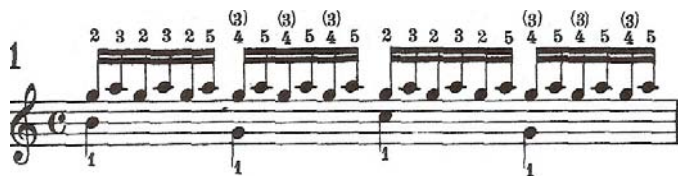
The seventh staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is numbered 383 in the top right corner, and the title 'Fannie Bloomfield-Zeisler/Análisis técnico' is in the top left corner.

The eighth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is numbered 383 in the top right corner, and the title 'Fannie Bloomfield-Zeisler/Análisis técnico' is in the top left corner.

Esta es una serie de seis ejercicios para desarrollar el trabajo de los trinos en diferentes formas, todos con la finalidad de obtener ligereza y rapidez en su ejecución. Analizaremos cada uno de ellos separadamente:

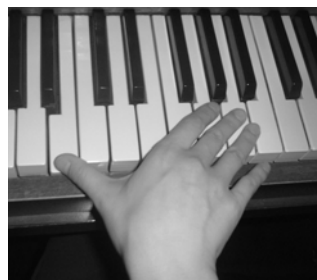
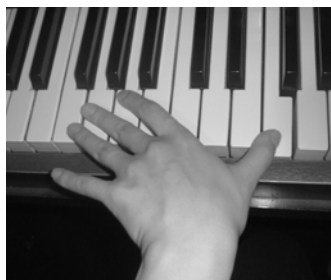
Ejercicio 1. Para el trabajo de manos separadas, su estructura es de cuatro compases que deben transportarse a todas las tonalidades para un mejor resultado a través del estudio en diferentes posiciones. En esta propuesta se trabajarán los trinos con el segundo y tercer dedo, y con el cuarto y quinto dedos también, proporcionando la opción que se indica entre paréntesis de sustituir el cuarto dedo por el tercero en el trino con cuarto y quinto.

EJEMPLO 80



Pero la dificultad de estos trinos aumenta por la inmovilidad de la mano que genera el pulgar al ejecutar notas negras que permanecen durante todo el grupo de semicorcheas que realizan el trino, lo que mantienen la mano en una posición lateral respecto al teclado, realizando la acción digital también de lado.

EJEMPLO 81



En el segundo tiempo del primer compás podemos observar que alcanzar la extensión de una octava con primer y cuarto dedo mientras se realiza el trino con el quinto dedo obliga a una extensión muscular de la mano, que encuentra descanso en el siguiente tiempo al volver nuevamente a una posición más cómoda alcanzando el intervalo de quinta con los dedos primero y segundo de ambas manos. Esta alternancia en las posiciones permite forzar por menos tiempo la posición más extensa brindándole un descanso muscular que favorece la soltura de la mano y el brazo.

Ejercicio 2. Al igual que el anterior, es para el trabajo de manos separadas. El trino en este caso, se mantiene en las mismas notas mientras que la digitación cambia en cada grupo de cuatro notas. El cambio de digitación favorece la ligereza en la segunda mitad de cada tiempo, siendo posiblemente la intención de este ejercicio. Esto se ve reforzado con las corcheas superiores que acompañan al trino.

Ejercicio 3. La indicación de la digitación en este caso es confusa, ya que en la primera figuración de la mano derecha el trino se señala con plicas hacia abajo teniendo el número que marca la digitación por encima de cada de estas notas. Mientras que el acorde de negras con plicas hacia arriba tiene la digitación 5/2 justamente encima de estas notas. Esto puede parecer que este acorde se realizaría con los dedos 2-1-5 quedando el pulgar por debajo del segundo dedo, sin embargo, al analizar todo el conjunto y ver la indicación algo confusa también de la digitación de la mano izquierda podemos concluir que aunque el número uno de la digitación de la mano derecha no esté alineado con los otros dos números superiores, la ejecución debe ser realizada en este primer acorde 1-2-5 y 5-2-1 para la mano izquierda.

EJEMPLO 82



De esta manera, el trino se ejecuta con los dedos medios, segundo, tercero y cuarto, mientras los dedos extremos, primero y quinto sostienen las notas largas en la progresión ascendente hasta llegar a la última progresión que, ya no está indicada gráficamente, pero que resuelve en las progresiones ascendentes donde el trino es ejecutado por los dedos quinto y cuarto y tercero, siendo el pulgar el que mantiene la nota larga inferior. Se estudian manos separadamente y transportando el ejercicio a todas las tonalidades.

Ejercicio 4. Es una variante del ejercicio 3, ya que se compone de progresiones ascendentes en la que el trino se realiza con los dedos medios mientras que el primer y quinto dedo sostienen notas largas que, en este ejercicio, aumenta su intervalo a una octava, misma distancia que se alcanza en las progresiones descendentes que ejecutan el trino con el quinto y cuarto dedos, aumentando la complicación de sostener una nota más con el segundo dedo. Para este estudio, es necesaria la flexibilidad de la mano que se verá forzada a extender sus músculos y ligamentos con la finalidad de alcanzar amplias posiciones que a la vez, exigen soltura para la rapidez y ligereza de los trinos.

Ejercicio 5. Podemos ver que los trinos son alternados entre los dedos 1-2 y 4-5 agregándoles la dificultad de la extensión, lo que genera un esfuerzo de los músculos de la mano y el aumento de la flexibilidad entre los dedos. Al igual que en los ejercicios anteriores, se estudian manos por separado.

Ejercicio 6. De forma similar al primer ejercicio de esta serie, este melodioso estudio trabaja una línea melódica acompañada por un trino que se mantiene en las mismas notas. Es necesario distinguir entre dos descargas de peso diferentes en una misma mano, ya que el trino requiere ligereza para su rápida ejecución, y por otro lado, la línea melódica exige más peso para resaltar por encima del propio trino. Esto es relativamente fácil, debido a que el pulgar imprime más sonoridad por ser un dedo

más fuerte, mientras que al utilizar el dedo quinto o cuarto se invierte este principio por lo que debemos cuidar la ligereza del trino que se realiza con primero y segundo. Es interesante la combinación de las características de los dedos, que se suman a la dificultad de las posiciones con cierta extensión. No obstante, son posiciones cómodas que pueden ser realizadas por manos no muy grandes para obtener además el beneficio de la extensión entre los dedos.

Ejercicios de Terceras Dobles

Fig. 27 *Fannie Bloomfield-Zeisler en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, pp. 28-29.*

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por</i>
---	---	---	--

FANNIE BLOOMFIELD - ZEISLER

Andante - Moderato - Allegro (A. J.)

f *mf* *p*

legato (e poi staccato)

Nº1

Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

Nº2

Through all the keys | *Durch alle Tonarten* | Dans tous les tons | *En todos los tonos*

The image displays two musical exercises, No. 3 and No. 4, each consisting of a treble and bass staff. Exercise No. 3 is marked 'm. d.' (moderato) and 'legatissimo' (very legato). It features a series of sixteenth-note runs with intricate fingerings (e.g., 3 4 5 3 4 5, 1 2 1 2 1 2) and slurs. The tempo changes to 'm. s.' (moderato sostenuto) for the second system. Exercise No. 4 is marked 'm. d.' and 'legatissimo'. It also features sixteenth-note runs with complex fingerings. Both exercises include 'simile' markings and repeat signs at the end of each system. The notation is dense, with many notes beamed together and extensive use of slurs and fingerings to guide the performer.

Bloomfield-Zeisler escribe esta serie de cuatro ejercicios de terceras dobles, en la que se desarrollará la destreza de los dedos para la ejecución rápida, ligera y ligada de las terceras.

Ejercicio 1. Cada compás representa la progresión diatónica de la figuración de terceras dobles en semicorcheas, donde la digitación toma un papel fundamental ya que su propuesta permite el trabajo de todos los dedos aunque se trate sólo de dos pares de terceras, y de poder realizarlas en *legato*. El trabajo muscular de dedos y mano se favorece además por el paso del primer dedo por debajo del segundo y del movimiento lateral del quinto dedo. El resultado de su estudio se reflejará en igualdad e independencia del movimiento de los dedos.

Ejercicio 2. La figuración requiere la ejecución de tres terceras dobles sucesivas para lo que se propone una digitación que permite hacerlo muy ligado ya que las notas superiores de las terceras mantienen la alternancia de dedos, de la misma forma que las notas inferiores. De la misma manera que en el ejercicio anterior, se realiza un trabajo de todos los dedos aumentando el beneficio muscular que se obtiene en el fortalecimiento de músculos de la mano y antebrazo.

Ejercicio 3. Progresiones de fragmentos de la escala diatónica en terceras indicadas en un difícil *legatissimo*. Para lograrlo, la digitación es el elemento básico ya que permite alternar los dedos para que cada línea se mantenga ligada. Esto nos recuerda la aseveración de Busoni en cuanto al *legato* en terceras dobles: “*La digitación ideal para las escalas en estricto legato, sería aquella en que no se usara un mismo dedo en dos terceras inmediatas*”¹. Y es precisamente lo que Bloomfield-Zeisler propone en su ejercicio, no se repite el mismo dedo en dos terceras sucesivas, logrando el *legatissimo* indicado. Es importante destacar que cada grupo de seis semicorcheas

¹ Alberto Jonás: *op. cit.*, p. 50.

están unidas por una ligadura de fraseo, lo que señala un movimiento circular de la muñeca antes de empezar la siguiente escala, permitiendo lograr además un momento de soltura muscular gracias a este breve movimiento de muñeca.

Ejercicio 4. Estudiando manos separadas, este ejercicio se conforma de tres partes que componen tres pasos progresivos para la obtención de la velocidad y ligereza que requiere el toque *legatissimo* indicado. El primero de ellos (primer sistema), se unen dos grupos de tres notas con la indicación de *legatissimo*, con lo que se permite entonces una breve separación entre cada grupo de seis notas. En el segundo paso (segundo sistema), se considera una sola intención de principio a fin de la escala, pensando en grupos de dos terceras, concluyendo con el tercer sistema que agrupa cuatro terceras, lo que va cambiando la acentuación que permite gradualmente la fluidez y ligereza en esta escala.

De esta manera podemos observar que estos ejercicios escritos por Fannie Bloomfield-Zeisler, destacan por la comodidad de sus posiciones, cautela en la exigencia de extensiones, diversidad en el uso de digitaciones de acuerdo al objetivo musical además de la posibilidad del desarrollo muscular de todos los dedos, manos y antebrazo.

5.2.3. Criterios Pedagógicos

Después del análisis de estos breves ejercicios técnicos de Fannie Bloomfield-Zeisler podemos destacar varios aspectos que la autora considera de importancia, ya que se manifiestan constantemente. Estos son:

1. Mantener una posición cómoda de la mano, evitando la tensión y favoreciendo la acción de los dedos bajo la soltura del antebrazo y del brazo.
2. Trabajo muscular de todos los dedos, obteniendo con esto el fortalecimiento del antebrazo, además de la flexibilidad, agilidad, independencia y fuerza en los dedos.
3. Moderación y cuidado al requerir extensiones entre los dedos. Utiliza posiciones que gradualmente estiran los ligamentos entre los dedos, lo que contribuye en el desarrollo muscular y elasticidad de los dedos y de la mano.
4. La importancia de la digitación para realizar convenientemente el fraseo requerido. El empleo de diferentes digitaciones de acuerdo al objetivo musical representa el hecho de poner en primer plano la sonoridad y la intención musical para escoger entre los recursos técnicos los más adecuados para el fin deseado.

Bloomfield-Zeisler fue considerada como una de las mejores pianistas de su tiempo, reconociéndola también como una exponente del pianismo que no tiene método o escuela. Alumna y asistente del famoso pedagogo Theodore Leschetizky, se mantuvo acorde con el criterio pedagógico de su maestro que defendía la individualidad del sistema pedagógico, utilizando un método diferente con cada alumno debido a las diversas capacidades, necesidades, características físicas, mentales y culturales. Con esta mentalidad, Bloomfield-Zeisler considera diez elementos básicos en el proceso de estudio del alumno que cabe resaltar como parte de sus recomendaciones

didácticas. Estos puntos forman parte de sus comentarios en el artículo sobre la *Presentación Pública*, publicado en *Great Pianists on Piano Playing*¹:

1. La concentración durante todo el período de estudio. Fannie recomienda el estudio inteligente, en el que cada minuto la mente esté conciente de lo que se está haciendo, evitando toda práctica mecánica sin sentido.
2. Dividir el tiempo de estudio en períodos de no más de dos horas. Coincidiendo con la recomendación inicial de Alberto Jonás, Fannie afirma lo difícil que puede ser mantener una absoluta concentración más de dos horas seguidas. De esta manera, la sugerencia para un alumno que estudia cuatro horas sería: una hora de trabajo técnico, una hora para el estudio de obras de Bach, y dos horas más para el repertorio.
3. Tocar varias veces la obra antes de empezar su memorización. Después, escoger los pasajes difíciles y empezar a memorizarlos con especial cuidado.
4. Estudio en lento. Lo que favorece la concentración del alumno la práctica de sus obras.
5. No estudiar la obra la obra de principio a fin. Seleccionar pasajes o frases pequeñas, y tratar de unirlos con el resto de la pieza con la finalidad de mantener la unidad de la obra.
6. Memorizar mentalmente el fragmento seleccionado y después llevarlo a la práctica. El argumento de Fannie sobre esto es que si no se conoce bien el contenido musical del pasaje no se podrá ejecutar de memoria, ya que lo que se está haciendo entonces es una práctica mecánica.
7. Algunas veces memorizar la obra del final al principio, lo que aumenta la concentración sobre todo en obras que ya se han mecanizado.
8. El proceso de estudio es la forma en que cultivan los buenos o malos hábitos. Si se estudia correctamente, lentamente y cuidando el fraseo, digitación,

¹ AA. VV.: *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Philadelphia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 92-94.

toque, sonido, pedal y dinámica desde un principio, el hábito será adquirido y se realizará de una forma natural.

9. Escuchar lo que se toca. Atender a lo que se está tocando con el cuidado y conciencia de que el resultado es el que se pretende.
10. Nunca tocar nada en público que apenas se haya terminado de estudiar. Después del estudio de una obra y su dominio, Fannie sugiere que se le de el tiempo para digerirla musicalmente, y que forme parte natural del individuo para mejorar su ejecución.

En estas recomendaciones destaca concentración en el estudio, evitando la práctica mecánica, fomentando el análisis, la observación de los recursos utilizados, y atención al resultado sonoro, cultivando buenos hábitos en el estudio para economizar tiempo y esfuerzo.

Como pedagoga y como artista, Bloomfield-Zeisler conoce y utiliza los recursos técnicos como medios para la interpretación de su propio sentido musical. El análisis y selección de los movimientos físicos tienen su origen en el efecto sonoro que anticipadamente se piensa producir. El estudio de la técnica es así, un conjunto de habilidades físicas, mentales y estéticas que logran la realización de la interpretación musical.

5.3. Ferruccio Busoni (1866 – 1924)

5.3.1. Trayectoria Profesional



Fotografía extraída de: Ferruccio Busoni: *Pensamiento Musical*.
Selección, traducción y prólogo de Jorge Velazco,
Universidad Autónoma de México,
México, 1982, p. 176.

Busoni desarrolló una exitosa carrera como pianista y compositor, además de incursionar en la dirección de orquesta, como editor y ser reconocido en su faceta de pedagogo, escritor y transcriptor. Fue un brillante teórico que tuvo gran influencia sobre ejecutantes y compositores, cuyo nombre –como lo dice Alfredo Casella– merece estar junto al de Liszt en la historia del piano¹.

¹ Alfredo Casella: *El Piano*. Trad. Carlos Floriani, Ricordi, Buenos Aires, 1936, p. 88.

Ferruccio (Dante Michelangiolo Benvenuto) Busoni, nació en Empoli el 1 de abril de 1866 y falleció en Berlín el 27 de julio de 1924. Hijo único de padres músicos, a temprana edad inicia su contacto con la música, ya que su madre, Anna Weiß era una pianista con orígenes alemanes y su padre Ferdinando Busoni, un virtuoso clarinetista que le inculcó a su hijo el estudio de la música de Bach. En noviembre de 1873² hace su primera aparición pública en Trieste, año en que también empieza a componer. A los nueve años de edad inicia sus estudios en el Conservatorio de Viena, ciudad donde pudo escuchar a Franz Liszt tocar, y donde conoció a Brahms y Anton Rubinstein, con quien estaría más en contacto a partir de 1890. En 1877 toma clases de contrapunto con Johannes Evangelist Habert y en este mismo año aparece su primera publicación: *Cinco Piezas para Piano* BV 71³. En 1879 estudia composición con Wilhelm Mayer terminando su curso en 1881 con el *Cuarteto para Cuerdas* en C BV 177, después de lo cual Busoni estuvo en Bologna donde la Accademia Filarmonica le otorga un diploma en Composición y Piano⁴. En 1886 Busoni realiza estudios en Leipzig, lugar donde conoce a Frederick Delius, Edward Grieg, Gustav Mahler, Christian Sinding y Ergon Petri, este último quien sería su más importante discípulo y cercano amigo. En 1888 enseñó en el Music Collage de Helsinki, gracias a la recomendación del célebre Hugo Riemman. En 1890⁵ contrae matrimonio con Gerda Herminia Sjostrand. En ese mismo año, viaja a San Petersburgo para competir por el premio Rubinstein en piano y composición, ganando en la categoría de composición⁶. Posteriormente fue contratado como maestro de piano en el

² En esta ocasión Busoni ejecutó obras de Mozart, Schumann y Clementi en el Schiller-Verein en Trieste. Marc-André Roberge: *Ferruccio Busoni – A Bio-bibliography*. Greenwood Press, Nueva York, 1991, p. 3.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*

⁵ El 27 de septiembre de 1890. *Ibíd.*, p. 4.

⁶ Busoni habría ganado también en la competición pianística, si Anton Rubinstein no se hubiera opuesto a que los dos premios los obtuviera la misma persona. El premio Rubinstein en piano fue para el ruso Dubassov. Rattalino, Piero: *Historia del Piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. SpanPress Universitaria, España, 1997, p. 221.

Conservatorio de Moscú. En agosto de 1891, estuvo en Boston ya que había obtenido una plaza en el Conservatorio de New England donde estuvo hasta el verano de 1892. Antes de establecerse en Berlín en 1894, tuvo una intensa actividad concertística en Nueva York, pero finalmente se queda en Berlín, realizando numerosos recitales en toda Europa⁷ y a la vez, dando clases maestras en Weimar de 1900 a 1901 y en el Conservatorio de Viena de 1907 a 1908. En 1907 publica su ensayo *Esbozo de una nueva estética musical*. Mientras estuvo en Berlín apoyó y promovió conciertos de música contemporánea, además de desarrollar una intensa actividad como ejecutante de la música de Liszt. Tras estallar la guerra mundial, pasó un período de cuatro meses en Estados Unidos, después regresa a Europa, estableciéndose en Zurich donde continuó dando recitales y clases maestras. Hacia 1920 vuelve a Berlín, donde imparte clases de composición en la Akademie der Künste. Es en esta ciudad donde Busoni permaneció gran parte de su vida hasta su muerte en 1924.

Entre los discípulos de Busoni podemos mencionar a Ergon Petri, Natalie Curtis, Michel von Zadora, Augusta Cottlow, Leo Kestenberg⁸, Gregor Beklemischeff, Mark Hamburg, Leo Sirota, Edward Weiss, Dimitri Mitropoulos, Theodor Szantó, Gino Tagliapietra, Gottfried Galston, Louis T. Gruenberg, Eduard Steuermann, Theodor Szántó, Rudolph Ganz -de quien hablaremos más adelante ya que forma parte del grupo de colaboradores de la *Escuela Magistral* de Alberto Jonás-, y David Moyer – conocido como David Berlino⁹.

⁷ Busoni viaja con su esposa a Madrid en 1905, para los festejos del tercer centenario del Quijote. Toca en Madrid, Lisboa y Oporto. Los conciertos de Portugal fueron arreglados por su amigo José Viana da Motta. E.J. Dent: *Ferruccio Busoni. A Biography*. 1ª ed. publicada en 1974 por Ernst Eulenburg, London. Reimpresión Oxford University Press, Londres, pp. 151-152.

⁸ Leo Kestenberg fue quien ofreció a Busoni la clase de composición en la Akademie der Künste en 1920. *Ibid.*, p. 5.

⁹ David Moyer comienza sus estudios con Busoni en 1913 después de haber sido alumno de Alberto Jonás por cinco años y de Ernest von Dohnányi durante dos años. “Berlín era entonces el cuartel general de la música en el mundo, justo como lo es ahora Nueva York, y el departamento de Busoni era el cuartel general en Berlín. (...) Las clases se daban los jueves por la tarde en el departamento de Busoni y eran realmente audiciones públicas comentadas. Iban entre 50 y 60 personas, o aún más. Esos jueves eran fascinantes, porque uno podía conocer a los más grandes artistas que venían a Berlín a dar

Busoni se convirtió en un amante de la música de Liszt y procuró la difusión de la obra del célebre pianista¹⁰, de quien admiraba su lenguaje compositivo y técnica moderna precursora de una nueva música¹¹. Además de ser también un estudioso de la música de Bach, haciendo transcripciones para piano, utilizando la técnica contrapuntística en sus propias obras, e inculcando en sus alumnos el estudio de las obras del célebre compositor.

“El ídolo de Busoni era Bach, y el le pidió a sus estudiantes que fueran capaces de tocar cualquiera de los 48 Preludios y Fugas del Clavicordio Bien Templado en cualquier tonalidad.

En una ocasión, alguien se atrevió a preguntarle “¿Puede usted. hacer eso? ¿Puede usted tocar, por ejemplo, la fuga en do sostenido menor del primer libro? (una terriblemente complicada fuga a cinco voces). Y contestó, “Bueno, creo que puedo. ¿En que tonalidad la quieren? Si yo recuerdo correctamente, el interrogador le contestó, fa sostenido menor. Y Busoni la ejecutó, de memoria completamente, y sin error”¹².

Pero Busoni no sólo tuvo influencia en sus propios discípulos sino también en muchos otros músicos, como lo es el caso de Isidor Philipp con quien mantuvo una

recitales. Invariablemente ellos aparecerían en la casa de Busoni” [texto original en inglés]. Frederick Moyer: “*Of Old and New. A Grandfather’s tale*”. CD, Nueva York, 1992, p. 4.

¹⁰ Con motivo del centenario del nacimiento de Liszt (1811-1911) Busoni realizó un ciclo de seis recitales con música de Liszt en Berlín del 7 de noviembre al 12 de diciembre de 1911. Para conocer el programa de los 6 conciertos véase: George Kehler: *The Piano in Concert*. 2 vols., Compilado y anotado por George Kehler. Scarecrow Press, Metuchen, N. J. & Londres, 1982, p. 211.

¹¹ Busoni editó todos los estudios de Liszt considerándolos las obras más relevantes de su producción. “Solamente estas cuarenta y ocho obras para el piano, colocarían a Liszt en el rango de los más grandes compositores para “pianoforte” desde Beethoven, Chopin, Schumann, Alkan, Brahms. La edición compilada, en la cual los estudios forman escasamente la décima parte, demostrará que Liszt se erige muy por encima de estos compositores en su dominio sobre formas pianísticas” [texto original en inglés]. Busoni: *Franz Liszt. Complete Etudes for solo piano*, Foreword, Dover, 1988, p.V (original publicado por Breitkopf & Härtel, Leipzig, comentarios datan de 1910 y 1911).

¹² Frederick Moyer: “*Of Old and New. A Grandfather’s tale*”. CD, Nueva York, 1992, p. 5.

larga amistad, así también Joseph Szigeti, Albert Spaulding, Claudio Arrau, Arthur Rubinstein, Alexander Borovsky, Vianna da Motta, entre muchos otros¹³.

Es muy probable el hecho de que la relación entre Busoni y Alberto Jonás iniciara en Berlín, ya que la residencia de ambos coincide entre los años de 1904 hasta antes del inicio de la primera guerra mundial en 1914, período en el cual también visitaron Berlín la mayoría de los colaboradores de la *Escuela Magistral*, ya que en esa época, era una de las principales ciudades europeas con intensa actividad musical.

Además de componer, Busoni transcribió muchas obras que fueron originalmente escritas para clave u órgano, adaptándolas al piano moderno, hecho que, aunque no fue muy bien aceptado en su época, representa una teoría personal y avanzada de lo que significa la música del pasado en el presente.

Como intérprete, fue también criticado por su afán de recuperar el sentido original de las obras que interpretaba. Sin embargo, Busoni fue un revolucionario y sus interpretaciones eran objeto de admiración y reconocimiento por el público y los críticos de la época, aunque sus interpretaciones de la música de Chopin fueron frecuentemente criticadas por su peculiar estilo¹⁴.

“Ferruccio Busoni! Enigmático artista, irónico relámpago arrojado a todo pianista y pianofortes, meteoro fugaz que se desvanece tan rápido como aparece; porque te vas después de dejar grabado en las tablas de tu memoria nada más que los jeroglíficos indescifrables de tu virtuosismo, sin haber

¹³ Larry Sisk: *Busoni and the Piano. The Works, the Writings, and the Recordings*. Greenwood Press, Connecticut, 1986. Durante el tiempo que vivió en Berlín, Busoni abrió las puertas de su casa a todos aquellos músicos que estuvieran en la ciudad, celebrando pequeños conciertos privados, permitiendo una interacción entre muchas personalidades de la época y convirtiendo estas veladas en master classes para sus discípulos.

¹⁴ “Decía E. J. Dent, que el Chopin de Busoni era “espantosamente grandioso”. Allí donde los otros pianistas no percibían más que tierna delicadeza, Busoni construía un mundo sonoro hecho de altivez, dignidad caballeresca, irredentismo, severidad y heroísmo”. Alfredo Casella: *El Piano*. Trad. Carlos Floriani, Ricordi, Buenos Aires, 1936, p. 90.

forjado para nosotros el duro y chispeante metal de tu talento, el candado y llave que hubiera abierto para nosotros los secretos de una obra maestra?”¹⁵.

Busoni nunca descansó en pulir su técnica y el concepto de sus interpretaciones, era frecuente el hecho de estudiar largamente después de un brillante concierto. En 1893, se percató de sus deficiencias técnicas y decidió volver a empezar el estudio de la técnica teniendo como modelo las obras de Liszt¹⁶. Sin embargo, no consideraba la técnica como un único requisito para una buena ejecución, para Busoni era importante además la idea, el profundo pensamiento y razonamiento sobre la obra, el concepto de la interpretación.

“No, la técnica no es y nunca será el Alfa y el Omega de la ejecución más de lo que es en cualquier otro arte. Sin embargo, yo predico ciertamente a mis discípulos: provéanse de técnica y háganlo de la manera más completa posible. (...) La técnica perfecta, en sí y para sí, puede ser hallada en cualquier pianola bien construida. Sin embargo, un gran pianista debe de ser en primer lugar un gran técnico; pero la técnica, que constituye sólo una parte del arte del pianista, no yace meramente en los dedos ni en los puños o en la fuerza o resistencia. La técnica, en su significado más verdadero se asienta en el cerebro, y está compuesta de geometría, una estimación de la distancia, y sabia coordinación. Aún eso, sin embargo, es solamente un principio puesto que el toque también pertenece a la verdadera técnica y muy particularmente el uso de los pedales.

(...) Más aún, el gran artista necesariamente debe tener una inteligencia y cultura excepcionales. (...) Debe tener carácter. Si uno de estos requisitos fallan, la deficiencia será aparente en cada frase de sus interpretaciones. (...)

¹⁵ El Diario de Liege de Bélgica se refiere a Busoni con estas palabras en el año 1894 [texto original en inglés]. Véase Edward J. Dent: *Ferruccio Busoni. A Biography*. Eulenburg Books, Londres, 1974.

¹⁶ Marc-André Robergé: *Ferruccio Busoni – A Bio-bibliography*. Greenwood Press, Nueva York, 1991, p. 3.

Pero un requerimiento viene antes que otro: **cualquiera que desee dominar el lenguaje del arte debe de haber nutrido su alma a través de la vida**¹⁷.

La producción de Busoni como compositor es bastante amplia, podemos encontrar óperas, obras para orquesta, conciertos para instrumento solo y orquesta, piezas para órgano y música de cámara, numerosas obras para piano como *Cinq Pièces pour Piano* Op. 3 (1877), *Danze Antiche* Op. 11 (1882), *Seis Estudios para Pianoforte* Op. 16 dedicados a J. Brahms (1883), *Toccata: Preludio, Fantasía, Ciaccona* dedicada a Isidor Philipp (1922), *Six Sonatinas*¹⁸, *An die Jugend, Fantasia Contrappuntistica*¹⁹, además de obras para piano a cuatro manos y dos pianos²⁰. Así también, destacan las numerosas transcripciones para piano a cuatro manos, dos pianos, voz y piano y piano solo²¹. En sus obras encontramos una evidente inclinación hacia el contrapunto y el empleo de nuevas combinaciones armónicas. Además, frecuentemente escribía sobre sus teorías interpretativas entre las cuales destaca la de posicionar al intérprete como parte fundamental en la recreación de una obra, siendo aquel quien tenía influencia directa para plasmar en ella el sentimiento original que le dio vida²². Coincide en este sentido con otros de sus contemporáneos, entre ellos Alfred Cortot. Teorías como ésta, posicionan a este personaje como uno de los ejes principales en el giro hacia una moderna estética musical.

¹⁷ Ferruccio Busoni: *Pensamiento Musical*. Selección, trad. y prólogo de Jorge Velazco, UNAM, México, 1982, p. 181.

¹⁸ La primera de estas sonatinas está dedicada a Rudolph Ganz.

¹⁹ Busoni completó la última e inconclusa fuga a cuatro voces del *Arte de la Fuga* de J. S. Bach, realizando una versión revisada y ampliada que aparece en junio de 1910 como *Fantasia Contrappuntistica*. “Esta pieza sombría y armónicamente amorfa, con raíces bachianas y texturas lisztianas, le permite a Busoni situarse en un continuum histórico, centrado en el futuro”. Nota crítica de Richard Whitehouse en el disco compacto de Wolf Harden: *Ferruccio Busoni: Piano Music*. Vol. I, Naxos, Canada, 2000.

²⁰ Para consultar catálogo de obras de Busoni véase: Larry Sitsky: *Busoni and the Piano. The Works, the Writings, and the Recordings*. Greenwood Press, Connecticut, 1986; E.J. Dent: *Ferruccio Busoni*, Eulenburg Books, Londres, 1974.

²¹ Véase listado de transcripciones realizadas por Busoni en Marc-André Roberge: *Ferruccio Busoni – A Bio-bibliography*. Greenwood Press, Nueva York, 1991, p. 364-365.

²² Ferruccio Busoni: *Pensamiento Musical*. Op. cit.

5.3.2. Análisis Técnico de Ejercicios Originales

Ejercicio para la extensión de dedos

Fig. 28 *Ferruccio Busoni en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 17.*

FERRUCCIO BUSONI

Original exercises, expressly written for this work.	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben.</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre.	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra.</i>
--	---	---	--

The musical score is written for piano and consists of two staves, bass and treble. The exercise is divided into two main sections: the first section is marked 'm. s.' (moderato) and the second section is marked 'm. d.' (moderato). The score includes various fingerings (1-5) and dynamics (f, p, len.). The exercise is a technical study for finger extension, featuring wide intervals and complex fingerings.

Este es el primer ejercicio original que encontramos en la *Escuela Magistral* de Jonás, dentro del capítulo dedicado a las extensiones de dedos. Busoni aborda este tema con un pequeño estudio para manos separadas que pudiera parecer más bien un ejercicio de posición fija, pero que en lugar de mantener una posición cerrada y cómoda, en la presente propuesta las figuraciones dejan el pulgar fijo en ambas manos, mientras los otros dedos realizan grados conjuntos e intervalos de tercera o cuarta. La inmovilidad del dedo pulgar obliga a mantener la posición y por lo tanto a ampliar la distancia entre cada dedo según el intervalo requerido, fortaleciendo músculos y articulaciones. Aunque es poca la intervención del antebrazo, el breve movimiento que se permite ayuda a aumentar la flexibilidad y el alcance de la extensión. Al pensar en ejercicios de extensión podemos pensar principalmente en figuraciones arpegiadas, lo que en este caso adopta una forma diferente por el hecho de la fijación del pulgar. En el último compás de la mano izquierda, encontramos un amplio arpeggio que se propone con dos digitaciones diferentes. La primera: 5-3-2-1-5/2 podemos decir la más aconsejable según características y preferencias de cada ejecutante puesto que facilita el sonido uniforme evitando el riesgo que puede suponer la segunda digitación: 5-3-1-4-5/2, ya que el paso del cuarto dedo puede generar en algunos casos, llegar a la tecla con una mayor fuerza de la requerida.

No es aconsejable para manos pequeñas ya que encontramos pasajes con intervalos de una décima, interrumpiendo el objetivo del ejercicio que es desarrollar la flexibilidad entre los dedos. Cabe destacar que no todos los ejercicios pueden ser aptos para la mayoría de los estudiantes, lo que nos obliga a discernir cuál es nuestro caso y si son aplicables determinadas acciones.

Desarrollar las extensiones entre los dedos debe hacerse con cuidado y conciencia de no perjudicar las articulaciones o forzar demasiado los músculos lo que provoca indeseablemente la tensión. Un entrenamiento gradual, con los ejercicios que se

ajusten a cada circunstancia y fisiología de la mano, sería lo más aconsejable, sin perder de vista los objetivos principales de este tipo de ejercicios como son:

1. Flexibilidad de dedos.
2. Ejercitar músculos y articulaciones de dedos
3. Conservar soltura de brazo y antebrazo.
4. Abrir y aumentar la distancia entre cada dedo.

Ejercicios de Dedos

Fig. 29 Ferruccio Busoni en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity.
Vol. I, p. 122.

Original exercises,
expressly written for
this work, by:

*Originalübungen,
eigens für dieses
Werk geschrieben, von:*

Exercices originaux,
écrits expressément
pour cette oeuvre, par:

*Ejercicios originales,
escritos especialmente
para esta obra, por:*

FERRUCCIO BUSONI

For flexibility of the
hands, and accuracy. Play
this exercise in each of the
three keys *legato*, as marked:
— and from *Andante*
to *Presto*. Then *staccato*, in
same manner; then as follows:
(A) (B). (A. J.)

*Für Biegsamkeit der
Hände und Treffsicherheit.
Man spiele die Übung in je-
der der drei Tonarten legato,
so wie sie geschrieben: —
— von Andante bis Pres-
to. Später staccato, in glei-
cher Weise; nachher wie
unter (A) und (B). (A. J.)*

Pour la flexibilité des
mains et la justesse. On
jouera l'exercice dans cha-
cun des trois tons *legato*,
ainsi qu'il est marqué: —
— et dans un mouvement
Andante jusqu'à *Presto*. En-
suite *staccato*, de la même
façon; puis comme suit:
(A) (B). (A. J.)

Para la flexibilidad de
las manos y certeza técnica.
Estúdiese el ejercicio en ca-
da uno de los tres tonos, *ligado*,
asi como está indicado: —
— y de un movimiento
Andante hasta *Presto*. Luego
staccato, de la misma manera;
luego como sigue (A) (B).
(A. J.)

The musical score consists of five staves of piano exercises. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and articulation marks. The exercises are labeled (A) and (B) at the bottom.

Como parte del capítulo *Ejercicios de Dedos* de la *Escuela Magistral* de Alberto Jonás, encontramos dos propuestas de Busoni para el desarrollo de la flexibilidad de los dedos.

En la primera de ellas, las tres frases con progresiones ascendentes y descendentes favorecen el control del peso en cada dedo, peso que debe traspasarse de un dedo a otro, además, los reguladores indicando el aumento y posteriormente el descenso de intensidad sonora estimulan esta acción. También se propicia la ligera apertura de la posición de la mano ante algunos intervalos realizados entre los dedos 2 y 5, pero que al intervenir seguidamente el pulgar, en el caso de la mano derecha y el quinto dedo en el caso de la izquierda, los dedos son recogidos marcando una nueva posición a partir de ahí.

Para el arpeggio final descendente, Busoni escribe dos digitaciones, con lo cual es posible ejecutar una u otra de acuerdo al tipo de mano del ejecutante o si se está buscando una sonoridad más ligada o no. La opción 5-3-2-1-4-3-2-1 de la mano derecha favorece el paso del cuarto dedo sobre los demás para llegar con facilidad a la siguiente nota, mientras que la secuencia 5-3-2-1-5-3-2-1-3 obliga a un cambio rápido en la posición de la mano al pasar del pulgar al quinto dedo.

Es requerida la flexibilidad de la mano y antebrazo para guiar sin tensar el camino de los dedos, y de la soltura del brazo dependerá el control sobre el peso requerido.

Alberto Jonás especifica que este ejercicio es para obtener *flexibilidad de las manos* y *certeza técnica*, puntualizando el estudio lento, subiendo gradualmente la velocidad hasta un *Presto*, así como estudiarlo en *staccato*. Además, presenta dos modalidades rítmicas (figuras A y B) diferentes para el estudio de este mismo ejercicio. De esta manera, vemos nuevamente la invitación al estudio inteligente, a través de estas propuestas que hemos visto repetidas a lo largo de la *Escuela Magistral*.

Fig. 30 *Ferruccio Busoni en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 123 [Ejercicios de dedos].*

A difficult but highly effective exercise productive of many good results: 1. accuracy of the thumbs and of the fifth fingers, that is to say: of the fingers to which, more than the others, technical mistakes are due; 2. the accomplishment of playing wide skips *legato*; 3. a supple, easy action of the forearms. Play first *lento*, then *Andante*, *Moderato*, *Allegro*. (A. J.)

Eine schwere, aber höchst wirksame Übung, welche viel Gutes hervorbringt: 1. ein sauberes Spiel der Daumen und des fünften Fingers, das heißt der Finger, welche mehr als alle anderen, technische Fehler verursachen. 2. die Erlangung des gebundenen Spiels bei weiten Sprüngen. 3. eine lockere, leichte Spielart der Vorderarme. Man übe zuerst Lento, dann Andante, Moderato, Allegro. (A. J.)

Un exercice difficile, mais d'un excellent effet et qui produit plusieurs bons résultats: 1^o justesse technique des pouces et des cinquièmes doigts, c'est-à-dire des doigts qui, plus que les autres, sont la cause de fausses notes. 2^o l'acquisition du *legato* dans les sauts. 3^o une action souple et aisée des avant-bras. Étudiez d'abord *Lento*; ensuite *Andante*, *Moderato*, *Allegro*. (A. J.)

*Un ejercicio difícil, pero de excelente efecto y que produce varios buenos resultados. 1^o certeza técnica de los pulgares y de los quintos dedos, es decir de los dedos que más que los otros son causa de notas falsas. 2^o la adquisición del *legato* en los saltos. 3^o una acción flexible y fácil de los antebrazos. Estúdiese primeramente *Lento*; luego *Andante*, *Moderato*, *Allegro*. (A. J.)*



Este segundo ejercicio, definido por Jonás como *difícil pero de excelente efecto*, está escrito en dos partes, una para la mano derecha y otra para la izquierda.

La principal dificultad son los saltos indicados en *legato*, saltos que progresivamente aumentan su distancia. Para esto, es fundamental la intervención del antebrazo como guía anticipada del movimiento de la mano, lo que ayuda a efectuar el salto bajo una acción más rápida, favoreciendo así el *legato*. Ciertamente, la acción decidida y segura de pulgares y quintos dedos es decisiva para evitar la llegada a una nota falsa.

Interesante ejercicio, que puede ser perfectamente estudiado por manos pequeñas, puesto que no se trata de alcanzar la nota distante con la extensión de la mano, sino precisamente de desarrollar movimientos rápidos, ágiles, flexibles y seguros, acciones realizables para una mano pequeña.

Ejercicios de Octavas

Fig. 31 *Ferruccio Busoni en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity.*
Vol. V, pp. 110-111.

Original exercises expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

FERRUCCIO BUSONI

The average hand will play octaves with greater ease after these exercises in ninths have been played through, even if but once. (A.J.)

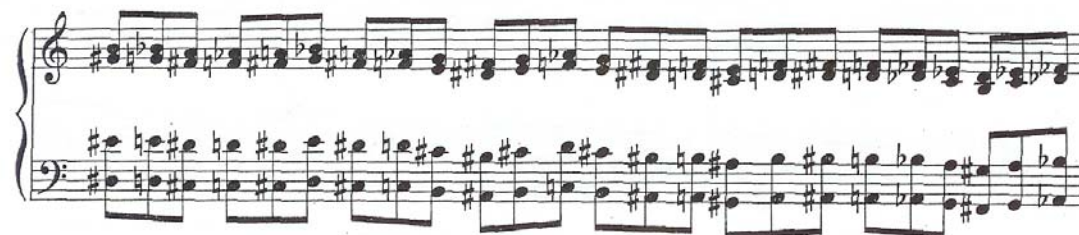
Eine gewöhnliche Hand wird Oktaven mit grösserer Leichtigkeit spielen, nachdem folgenden Neunten Übungen wenn selbst nur ein einzigesmal durchgespielt worden sind. (A.J.)

Une main normale jouera les octaves avec plus de facilité après avoir joué les exercices suivants de neuvièmes, ne fût-ce qu'une seule fois. (A.J.)

Una mano normal tocará octavas con mayor facilidad después de haber tocado los ejercicios siguientes en novenas, aunque no sea más que una sola vez. (A.J.)

Legato f – Non legato f, mf, p – Staccato f, mf, p (A.J.)





Busoni presenta estos dos ejercicios técnicos para el estudio de las octavas, que Jonás incorpora al extenso capítulo dedicado a la *Escuela de las Octavas, Acordes y Staccato*.

Ejercicio N° 1. Combina las novenas de la mano derecha con terceras en la mano izquierda, con el principal objetivo de abrir la extensión de la mano más allá de la octava para que al ejecutarla posteriormente, se sienta comodidad y más facilidad. Lógicamente no es apto para una mano pequeña.

Las diferentes maneras de estudiarlo - propuestas por Jonás-, harán variar la intervención del brazo o antebrazo. En *legato* y *forte*, es posible emplear el peso del brazo dando profundidad al toque con movimientos rápidos entre una tecla y otra para ligar el sonido; para el *non legato* podemos utilizar el antebrazo, mientras que para el *staccato* podemos combinar el movimiento del antebrazo con la flexión de la última falange para obtener el sonido más corto.

Ejercicio N° 2. Interesante por la dificultad que implica la ejecución de estas octavas cromáticas alternando las manos en cada nota. La cercanía entre las manos debe superarse con soltura, flexibilidad y cierta rapidez en el abandono de la tecla ejecutada.

La continuidad del sonido puede ser afectada por estos problemas, por lo que resulta más beneficioso coordinar primeramente los movimientos a realizar en lento, para luego concentrarse en que el sonido sea uniforme, sin tropiezos o notas que sean más acentuadas que otras.

Ambos ejercicios, declaran una preparación técnica a pasajes musicales de gran intensidad desarrollando el uso del peso del brazo y la agilidad que requieren obras muy virtuosas.

Ejercicios de Acordes

Fig. 32 *Ferruccio Busoni en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, pp. 159-162.*

Original exercises expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por</i>
--	---	---	--

FERRUCCIO BUSONI

(Andante – Moderato – Allegro *legato e poi staccato* (A.J.))

Nº 1

m. d.

m. s.

This page contains ten staves of musical notation, all in bass clef. The notation is a technical exercise, likely for a double bass or tuba, featuring various key signatures and dynamic markings.

- Staff 1:** Key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Staff 2:** Key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Staff 3:** Key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with fingerings (1-5) indicated below the notes.
- Staff 4:** Key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with fingerings (1-5) indicated below the notes.
- Staff 5:** Key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Staff 6:** Key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Staff 7:** Key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano) indicated above the notes.
- Staff 8:** Key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) indicated above the notes.
- Staff 9:** Key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano) indicated above the notes.
- Staff 10:** Key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) indicated above the notes. The exercise concludes with a double bar line and a final chord.

Ejercicio 1. Escrito para estudiar cada mano por separado, este ejercicio propone dos digitaciones para toda la ejecución: 3/1 - 5/4/2, estableciendo dos posiciones básicas de la mano. Busoni modifica la línea principal pasando a otras tres tonalidades diferentes. En el caso de la segunda línea de la mano derecha, se encuentra mayor comodidad debido a la favorable disposición de las teclas negras por estar escrito en Si mayor. Al estudiarse en *legato*, se debe tener cuidado al tratar de ligar demasiado con el propio dedo ya que esto puede entorpecer el paso al acorde siguiente restándole igualdad a las notas del acorde. Para evitar esto, es conveniente mantener una muñeca flexible que permita el cambio de acorde levantando ligeramente la mano en el acorde saliente para caer en el siguiente con un movimiento de arriba hacia abajo, obteniendo que todos los dedos lleguen al mismo tiempo a las notas requeridas. Al estudiarse en *staccato*, interviene el antebrazo con flexibilidad de muñeca y, si se desea, un movimiento hacia adentro de las últimas falanges como ayuda obtener el *staccato* corto. Además de las implicaciones de estos toques, Busoni anota múltiples variaciones dinámicas en cada grupo de cuatro octavos, sumando la dificultad de graduación del peso en muy corto tiempo, basta mirar la última línea en que ambas manos deben cambiar el matiz cada dos octavos y finalmente variando en cada nota un contrastante *ff* y *pp*. Benéfico para el control del peso en los acordes, para obtener seguridad en la ejecución y uniformidad del sonido en todas las notas del acorde. Desarrolla la extensión y flexibilidad de los dedos así como la elasticidad de la muñeca en combinación con antebrazo.

Ejercicio 2. Los primeros siete compases corresponden íntegramente al segundo ejercicio original de Busoni para el trabajo de dedos. En esta ocasión, es desarrollado además en otros tonos mayores, brindando diferentes posiciones de la mano de acuerdo a la disposición topográfica del teclado.

Es pertinente a la vez como ejercicio de arpeggios, integrado la dificultad de ligar en notas muy distantes, por lo que interviene obligadamente el antebrazo como guía anticipada de la mano que debe llegar a la siguiente nota con un movimiento ligero y

rápido que mantenga la continuidad del sonido. Necesaria además la elasticidad de muñeca, y firmeza en los quintos dedos.

Ejercicios de Notas Dobles

Fig. 33 Ferruccio Busoni en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, pp. 17-18 [Notas Dobles].

Original exercises, expressly written for this work, by	Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por
---	--	---	---

FERRUCCIO BUSONI

Andante – Moderato – Allegro (A.J.)
non legato – staccato – staccatissimo (A.J.)

Nº 1

The musical score consists of four systems of double-note exercises. Each system is written for both hands (m.d. and m.s.) and includes fingerings (sotto and sopra) and articulation markings (Andante, Moderato, Allegro, non legato, staccato, staccatissimo). The exercises are in various keys and rhythms, with some marked '12' indicating a 12-measure phrase. The score is presented in a multi-measure format with repeat signs.

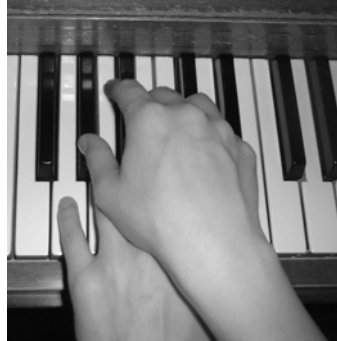
Este ejercicio se compone de terceras dobles en escala ascendente y descendente, alternando las terceras con mano diferente. Busoni señala dos digitaciones diferentes mostrando dos maneras de trabajar este ejercicio. La primera de ellas, escrita sobre el pentagrama superior para la mano derecha y debajo del pentagrama inferior para la mano izquierda; la segunda, separada por una línea, escrita encima de la digitación primera, para la mano derecha, y debajo de la digitación segunda para la mano izquierda. Además, señala con las palabras *sopra* y *sotto* al inicio de cada compás, cuál mano debe estar arriba o debajo de la otra. De acuerdo a esto, analizaremos en primera instancia la primera de estas digitaciones, que leeríamos de la siguiente manera (primeros dos compases del ejercicio):

EJEMPLO 83 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 17 [Ejercicio de Busoni].*



Esta digitación conserva la posición de la mano de manera que es capaz de ejecutar tres terceras dobles sucesivas sin cambio. Esto proporciona seguridad y favorece la velocidad ya que se controlan varios grupos de notas con una sola posición. Dado que son cromatismos las manos permanecen muy cercanas, lo que puede implicar un problema de espacio, ya que una mano está prácticamente encima de la otra.

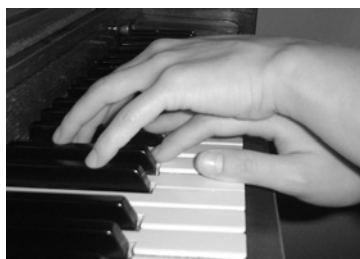
EJEMPLO 84



En los primeros dos sistemas del ejercicio, la escala ascendente es ejecutada con la mano derecha arriba y la izquierda abajo, coincidiendo que la mano superior toca las notas que están en un pulso rítmico más débil, lo que se favorece por la posición alta de la mano que puede tener menos peso. En la escala descendente, en los últimos dos sistemas, se invierte la posición de las manos, quedando la mano izquierda arriba ejecutando las terceras dobles en pulso más débil y la mano derecha abajo. En ambas direcciones la flexibilidad de la muñeca es fundamental, desarrollando un trabajo de los músculos del antebrazo.

Recomendamos iniciar el estudio en lento y *non legato*, lo que dará seguridad para continuar con los toques *staccato* y *staccatissimo* que indica Alberto Jonás.

EJEMPLO 85



La segunda digitación utiliza el mismo par de dedos para ambas manos, lo que obliga al cambio de posición constante de la mano de una tercera a otra, generando movimientos rápidos de antebrazo y pequeños movimientos laterales de la mano. En este caso, la escala ascendente se ejecuta con la mano izquierda arriba de la derecha, mientras que al descender, la mano derecha estará arriba de la izquierda, obligando a que la posición de ambas manos se encuentre en una zona más adentro del teclado, tocando teclas blancas en su parte más angosta.

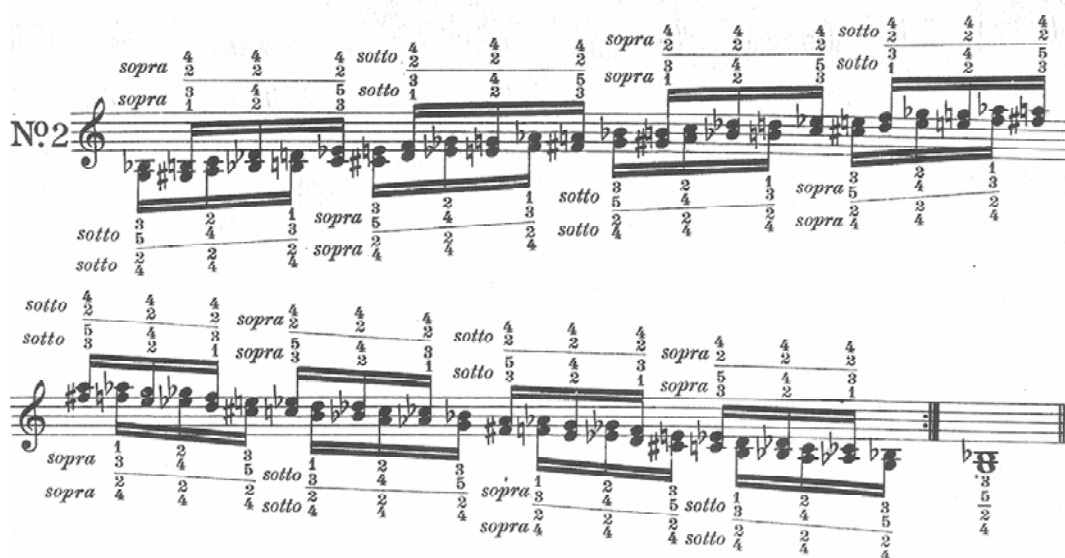
EJEMPLO 86 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 17 [Ejercicio de Busoni].*

Los movimientos laterales de la mano sumados al movimiento rápido del antebrazo que modifica la posición favorecen la velocidad, fortaleciendo las articulaciones de dedos y desarrollando el trabajo muscular de la mano y el antebrazo.

Cabe destacar el cambio de figuración del tercer y sexto compás de una figura irregular de doce notas que aumenta la velocidad una vez que en los dos compases anteriores a estos, se ha dominado la posición y la digitación a menor velocidad. Es un ingenioso ejercicio de terceras dobles cromáticas que utiliza la digitación según el tipo de movimiento deseado.

La principal dificultad es la superposición de las manos que se mantienen en un espacio muy reducido para los movimientos requeridos, sin embargo, la flexibilidad de la muñeca juega un papel fundamental para resolver este problema.

Fig. 34 *Ferruccio Busoni en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 18 [Notas Dobles].*



Este segundo ejercicio de notas dobles de Busoni, se trata de la ejecución de una escala cromática de terceras menores dobles a partir de sol, ascendente y descendente. Al igual que en el anterior ejercicio, se alternan mano derecha e izquierda e indica dos digitaciones diferentes. Asimismo se indica con las palabras *sopra* y *sotto*, cuál mano debe estar arriba de la otra, invirtiéndolas en cada grupo de seis notas, lo que obliga a la flexibilidad y rapidez de la muñeca al hacer dicho cambio.

En la primera digitación, que se escribe en la parte inmediata superior e inferior del pentagrama, hace posible la ejecución de tres terceras dobles sucesivas, cambiando la posición con rapidez para volver a iniciar otro ciclo de tres terceras consecutivas. Gracias a esta disposición de los dedos, es posible la seguridad y rapidez en la ejecución sin cambios de posición de cada grupo de seis notas.

5.3.3. Criterios pedagógicos

Ferruccio Busoni fue el punto de referencia para una importante generación de pianistas, además de ser un promotor de la música de sus contemporáneos, mantuvo un especial interés por traer los clásicos del pasado a su época presente con un espíritu de renovación, de vitalidad y de vigencia. Muchas veces criticado, le acusaban de intentar modernizar las obras de los clásicos, a lo que Busoni respondió que lo único que pretendía era hacerlas sonar como pudieron haber sonado en su propia época. Marcel Rémy escribió sobre Busoni en *Le Guide musical* de Bruselas en 1902, mostrando simpatía por las interpretaciones de Busoni:

“Cuando Busoni se sienta al piano y espera un momento en meditación antes de colocar sus evocadoras manos de manera deliberada en el trepidante teclado, me siento invadido por una sensación de seguridad... Para aquellos cuyo sentimiento por el espíritu de la música es vago, él hace el lenguaje musical del sentimiento preciso; para quienes tartamudean, él habla claramente; para quienes piensan que saben, errados por tradiciones, él corrige y encauza; y para aquellos que ya han reaccionado al entendimiento, muestra nuevos esbozos de belleza que su genio y sagacidad han divinizado y descubierto”¹.

No obstante, Busoni responde a Rémy explicando interesantes argumentos que muestran algunos de sus criterios sobre la interpretación:

‘Fincas sobre una premisa falsa al pensar que es mi intención “modernizar” las obras. Todo lo contrario, al quitarles el polvo de la tradición, trato de restaurarles su juventud al presentarlas como sonaron a la gente al momento cuando salieron de la cabeza y pluma del compositor.

¹ Edward J. Dent: *Ferruccio Busoni. A Biography*. Eulenburg Books, Londres, 1974, pp. 109-110 [texto original en inglés].

‘La *Patética* fue casi una sonata revolucionaria en su momento, y debía sonar revolucionaria. Uno nunca podrá poner suficiente pasión en la *Apasionata*, que fue la culminación de la expresión apasionada de la época. Cuando ejecuto a Beethoven, trato de enfocar la libertad, la energía nerviosa de la humanidad (liberté, nervosité et humanité), firma de sus composiciones, en contraste con las de sus predecesores. Recordando el carácter del hombre Beethoven y lo que se relata de su propia manera de ejecutar, construyo para mi mismo un ideal que equívocamente ha sido llamado “moderno” y que realmente no es más que “vivo”.

‘Hago lo mismo con Liszt; y lo raro es que la gente lo aprueba en este caso, aunque me condenan en el otro’².

Indudablemente, Busoni tenía una fuerte personalidad que impregnó la época con sus ideas renovadoras y desatadas de la tradición, otorgando al piano una nueva perspectiva de la interpretación y de la técnica. En cuanto a los aspectos técnicos, es interesante observar la postura de Busoni frente a las teorías técnicas del célebre alemán Rudolph Breithaupt³, quien apostaba por una técnica “natural” utilizando el peso del brazo:

“Frente a los demás libros sobre la manera de tocar el piano, éste de Breithaupt presenta la característica de apoyar la teoría sobre la técnica en los dos únicos conceptos correctos: el pensamiento ordenador y la obediencia infalible a esas dos leyes de la naturaleza que son la de las funciones armónicas y la de la inercia, o gravedad.

(...) Todo aquello que Breithaupt dice a propósito de las octavas, de los trinos, de la digitación, de la producción del sonido, del pedal, de la interpretación y del sentido del estilo muestra un pensamiento exacto y cuidadoso, y la capacidad de exponer con claridad. (...) la idea según la cual, antes de tocar, la «imagen» de un pasaje de be encontrarse «visualizada» en el

² Ibíd.

³ Rudolph Maria Breithaupt basa su teoría en la técnica natural del peso, con una visión analítica de las causas fisiológicas de cada movimiento que interviene en la ejecución. Su principal obra: *Die Natürliche Klaviertechnik* en tres volúmenes, fue publicada con varias ediciones entre 1905 y 1919. Véase Luca Chiantore: *Historia de la Técnica Pianística*. Alianza, Madrid, 2001, pp. 661-684.

teclado; que tocar el piano es, en su conjunto, caída y no levantamiento de pesas: todas estas verdades que coinciden perfectamente con mis experiencias y de las cuales me hago garante”⁴.

Con estas palabras, reafirmamos uno de los principios técnicos que utilizaba el propio Busoni: el uso del peso, que además en función de las partes fuertes o débiles del compás, adjudicaba movimientos básicos de caída o salida de la tecla.

Busoni estuvo siempre a favor de una preparación técnica que solventara eficazmente las dificultades de la ejecución. “*Para aquellos artistas que luchan por una mayor perfección, el dominio de dificultades puramente técnicas puede ser útil para continuar sus esfuerzos*”⁵.

Según los criterios pedagógicos de Busoni destacamos lo siguiente:

1. Topografía del teclado. Deseaba que sus alumnos se dieran cuenta de la importancia de observar la geometría del teclado, encontrando la relación entre la distancia de las teclas. De esta manera, podía ser posible mejorar el sentido intuitivo de las distancias en el teclado y de la memoria visual.
2. Influencia de la digitación sobre el carácter de una obra. De acuerdo a la sonoridad deseada, Busoni prefería utilizar unos dedos a otros. Por ejemplo: en el caso de escalas veloces pueden intervenir los cinco dedos, mientras que para escalas con una sonoridad suave o delicada pueden emplearse los dedos medios. Frecuentemente se refería al *arte del sexto dedo*, por referirse al deslizamiento de un mismo dedo en pasajes cromáticos⁶.

⁴ Luca Chiantote: *Historia de la Técnica Pianística. Op. cit.*, pp. 662-663.

⁵ Ferruccio Busoni: *Pensamiento Musical*. Selección, trad. y prólogo de Jorge Velazco, UNAM, México, 1982, p. 87.

⁶ Ronald Stevenson: Busoni – “Doctor Faust of the Keyboard”, *Piano Journal*, núm. I, Vol. I, Londres, 1980, p. 14.

EJEMPLO 88 Ronald Stevenson: “Busoni- Doctor Faust f the Keyboard”, Piano Journal, Núm. 1, Vol. I, Londres, 1980, p. 14 [Ejemplos de digitaciones del Klavierübung de Busoni].



3. Atención a los “detalles” de la interpretación. Dedicar la total atención a cada detalle de la interpretación marcaba la diferencia entre un gran pianista y un principiante. Uno de esos detalles, frecuentemente pasado por alto en los estudiantes es: **aprender a escuchar**.

“Cada sonido que es producido durante el período de práctica debiera ser oído. Es decir, debiera ser escuchado con oídos abiertos para dar a ese sonido el análisis inteligente que merece”⁷.

⁷ AA. VV.: *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke, Dover, Nueva York, 1999, p. 98 [texto original en inglés].

4. El “auto-desarrollo”. Como resultado del punto anterior, Busoni estaba convencido de la importancia que tiene la observación de la propia ejecución obteniendo con ello cada vez mejor capacidad de mejorarla.

“En mi desarrollo como artista, me ha sido por demás evidente, una y otra vez, que el éxito es el resultado de observar meticulosamente los detalles. (...) Hablando teóricamente, cada individuo requiere de un sistema técnico diferente. Cada mano, cada brazo, cada grupo de diez dedos, cada cuerpo, y lo que es de mucho mayor importancia, cada intelecto es diferente de otro. Consecuentemente yo me he esforzado para allegarme a las leyes fundamentales que subyacen en la materia técnica e integran un sistema propio. Después de mucho estudio, descubrí lo que creía era la causa técnica de mis defectos, entonces regresé a Europa y por dos años me dediqué casi exclusivamente al estudio técnico siguiendo las líneas individuales que me había trazado. Para mi regocijo, detalles que siempre me habían desafiado como los rebeldes trinos, los erráticos pasajes con bravura, los aceleramientos, todo se redujo a una hermosa sumisión y con todo ello llegó un nuevo gusto para tocar”⁸.

5. Estudio de las dificultades técnicas por separado. Al identificar el problema técnico en una pieza determinada, es conveniente aislarlo para su estudio, de esta manera se puede trabajar el problema específicamente hasta resolverlo, y posteriormente integrarlo al cuerpo de la obra.

“(...) Siempre existe una forma de corregir deficiencias si estas son advertidas. No obstante, lo primero que hay que hacer es advertir el detalle en sí mismo y luego concienciarse de que no hay error pequeño y que no hay que cejar hasta ponerlo bajo control. Al tocar, siempre observa donde se encuentran tus dificultades. Luego, donde sea aconsejable, aísla esas dificultades y practícalas separadamente”⁹.

⁸ *Ibíd.*, pp. 100-101.

⁹ *Ibíd.*, pp. 101-102.

6. Importancia del fraseo y acentuación.

“El fraseo está íntimamente ligado al tema de la acentuación y ambos asuntos íntimamente conectados con la digitación. Sin los dedos apropiados es frecuentemente imposible ejecutar ciertas frases adecuadamente”¹⁰.

Como parte del trabajo para el desarrollo de un buen fraseo, acentuación y digitación, Busoni afirma el gran beneficio técnico al estudiar las obras de Bach, dado que la construcción de sus obras están construidas pensando en esos “detalles” que Busoni destaca, obligando a “pensar” al estudiante, trabajando en una misma obra los elementos técnicos pero también mentales como la concentración.

“En el estudio del asunto de la acentuación y el fraseo no podríamos menos que recomendar nada más instructivo que las obras de Johann Sebastian Bach. (...) Porqué es Bach tan valioso para el estudiante? (...) Se debe a que sus obras están construidas de manera tal que forman una para estudiar estos detalles. Aún cuando el estudiante sólo haya perfeccionado lo intrincado de las Invenciones a Dos Voces, es posible afirmar que se ha convertido en un mejor ejecutante. Más aún, Bach forza al estudiante a pensar. Si el estudiante nunca se ha puesto a pensar antes de sus períodos de práctica, pronto llegará a la conclusión de que definitivamente será imposible para él superar las dificultades que Bach impone sin una aplicación mental ligada al asunto en cuestión”¹¹.

Además de los puntos mencionados, debemos destacar la interesante opinión de este relevante pianista y pedagogo sobre los ejercicios técnicos. Cuestión sobre la que frecuentemente se puede debatir en el sentido de si son necesarios o realmente útiles. Evidentemente, Busoni se inclina por un cuidadoso análisis de las necesidades personales de cada ejecutante para poder indicarle aquellos ejercicios técnicos que le resulten provechosos, coincidiendo con Alberto Jonás quien plantea el mismo concepto en su *Escuela Magistral*.

¹⁰ Ibid., p. 104.

¹¹ Ibid., p. 105.

“Todos los ejercicios técnicos deberán ser administrados al alumno en forma racional y juiciosa tal como los medicamentos tóxicos se administran a un paciente con sumo cuidado. La administración indiscriminada de ejercicios puede impedir el progreso en lugar del avance del alumno. El simple hecho de que un ejercicio venga en una cierta posición en un libro de ejercicios técnicos no es razón para que un alumno en particular requiera ese ejercicio en un momento determinado. Algunos ejercicios que no son viables y otros que resultan inútiles en determinado momento resultan invaluable después en el progreso del alumno”¹².

El trabajo técnico como Busoni lo contempla es el desarrollo de la habilidad física y la superación de las diferentes dificultades que plantea la ejecución. Como pianista y maestro, fue consciente de lo que significaba la obtención de una sólida técnica pianística, demostrando que la destreza y habilidad de los dedos deben tener como punto de partida el trabajo razonado de todos los aspectos implicados en la ejecución.

“La técnica, que constituye sólo una parte del arte del pianista, no yace meramente en los dedos ni en los puños o en la fuerza y resistencia. La técnica, en su significado más verdadero se asienta en el cerebro, y está compuesta de geometría, una estimación de la distancia, y sabia coordinación”¹³.

¹² *Ibíd.*, pp. 102-103.

¹³ Ferruccio Busoni: *Pensamiento Musical. Op. cit.*, p. 181.

5.4. Alfred Cortot (1877-1962)

5.4.1. Trayectoria Profesional



Fotografía publicada en *Master School*
de Alberto Jonás, Vol. II, p. 156.

Nace en Nyon, Suiza el 26 de septiembre de 1877, fallece en Lausanne, Suiza el 15 de junio de 1962. Pianista, director de orquesta, escritor y pedagogo francés, estudió en el Conservatorio de París desde los 9 años de edad siendo alumno de Emile Decombes (discípulo de Chopin), y a partir de los 15 años como alumno de Louis Diémer, ganando un primer premio en piano en 1896.

En 1902 fundó en Francia la Société des Festivals Lyriques la cual apoyaba a jóvenes compositores franceses y en 1905 se agrupa en trío con Thibaud y Casals, admirado por muchos años como uno de los mejores ensambles de su tipo.

Tuvo éxito a temprana edad como director de orquesta, lo que lo colocó en un lugar privilegiado dentro de los círculos musicales de Francia. Gracias a la invitación de Fauré, Cortot impartió la cátedra de piano en el Conservatorio de París a partir de 1907 hasta 1919, tras la ausencia de Raoul Pugno. En 1919 Cortot y Auguste Mangeot fundaron la Ecole Normale de Musique, prominente institución que incluía entre su planta docente grandes nombres como Landowska, Stravinsky, Casals, Philipp, Long, entre otros, la cual Cortot dirigió durante muchos años.

En los años que mediaron entre las dos guerras mundiales, la carrera de Alfred Cortot fue sumamente prolífica, hizo más de 150 grabaciones, dio 183 clases maestras públicas en la Ecole Normale, dio 282 conciertos en Estados Unidos, 292 conciertos en Inglaterra y 1425 en Europa, Rusia y Sudamérica, sin mencionar más de 60 conciertos con dos de las orquestas que él mismo fundó durante este período, la Orchestre Symphonique de París y la Orchestre de l'Ecole Normale¹. Durante los años cuarenta y cincuenta Cortot realizó alrededor de 130 conciertos por temporada. Su último recital en París fue en Salle Pleyel el 17 de octubre de 1949 en el centenario de la muerte de Chopin. Pero fue en Prades donde hizo su última aparición pública el 10 de julio de 1958 al lado de Casals después de 25 años de no haber tocado juntos².

Entre sus discípulos encontramos a Gina Bachauer, Thierry de Brunhoff, Alfredo Casella, Dino Ciani, Samson François, Reine Gianoli, Clara Haskil, Eric Heidsieck, Yvonne Lefébure, Dinu Lupatti, Guthrie Luke, Thomas Manshardt, Marcelle Meyer, Vlado Perlemuter, Tatiana de Sanzévitch, Ruth Slenczynska y Magda Tagliaferro.

Cortot mantuvo una larga y exitosa carrera como pianista con un amplio repertorio, teniendo la posibilidad de hacer numerosas grabaciones como muy pocos de los

¹ Charles Timbrell: "Alfred Cortot: His Life and Legacy", *Piano Quarterly*, Núm. 127, Wilmington, 1984, p. 19.

² *Ibíd.*, p. 20.

pianistas de su época³. Gracias a ellas, podemos tener constancia del extraordinario manejo de la técnica y el alto control del sonido del instrumento. Al igual que Busoni, Cortot creía en el intérprete como el propio autor de la música que interpretaba.

Sus publicaciones: *Principes Rationnels de la Technique Pianistique* (París, 1928), *Le Musique Française de Piano* (París, 1930), *Cours d'Intérpretation*⁴, *Aspects of Chopin* (París, 1949)⁵. Además de publicar las ediciones de estudio de gran parte de la obra de Chopin, Schumann, Liszt, Mendelshonn, Schubert, Weber, Brahms y Franck, con anotaciones personales y ejercicios técnicos relacionados.

³ *Ballades* (grabadas en 1933) y *Preludes* de Chopin (grabados en 1942) en: *Frédéric Chopin*. Designo, Alemania, 2005.

Grabaciones históricas de los conciertos Núm. 2, Op. 21 de Chopin (1935) y Op. 54 de Schumann (1934) en Alfred Cortot: *Great Pianists: Cortot*. Naxos, Tennessee, 2000.

Véase Cortot en DVD: Peter Rosen: *The Golden Age of the Piano*. Escrito y narrado por David Dubal. Phillips Classics, Germany, 1994; *The Art of the Piano*, NVC Arts, Alemania, 1999.

F. Chopin: *Estudios Op. 10, Núm. 1, 4*. Interpreta Alfred Cortot. Compañía del Gramófono Odeón, [1935], Archivo musical de la Biblioteca Nacional de España (signatura: soncd/46).

F. Chopin: *Polonesa en La bemol mayor Op. 53*. Interpreta Alfred Cortot. Compañía del Gramófono Odeón, [1935]. Archivo musical de la Biblioteca Nacional de España (signatura: soncd/52).

⁴ Compilación de sus clases maestras por J. Thieffry, París, 1934. Versión esp.: *Curso de Interpretación*. Trad. del francés de Roberto J. Carman. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1934.

⁵ Versión esp. de Angeles Caso Machado: *Aspectos de Chopin*. Alianza, Madrid, 2003.

Ejercicios de Extensión

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, sowohl für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios origi- nales, escritos especial- mente para esta obra, por</i>
---	---	--	--

Although the following exercise seems meant for the thumbs yet as an exercise of extension it is of the greatest value for the third, fourth and fifth fingers. (A.J.)

Obgleich die folgende Übung für den Daumen zu sein scheint, so ist sie doch als Streckübung für den dritten, vierten und fünften Finger von höchster Wirksamkeit. (A. J.)

Quoique l'exercice suivant semble être destiné aux pouces, il est néanmoins de la plus grande valeur, comme exercice d'extension, pour les troisièmes, quatrièmes et cinquièmes doigts. (A.J)

Aunque el siguiente ejercicio parece haber sido escrito para los pulgares, tiene, sin embargo, grandísimo valor como ejercicio de extensión interdigital para los dedos tercero, cuarto y quinto (A.J.)

[illegible]

[illegible]

Este ejercicio se divide en dos partes, ya que se trabaja cada mano por separado. Es así que cada mano ejecuta dos líneas diferentes, identificando la línea superior con plicas escritas hacia arriba y la inferior con las plicas hacia abajo. Esto es importante ya que se indica ejecutarlas en *legato*, situación que complica el alcance de la extensión entre los dedos, ya que para eso es necesario dejar ligeramente tenidas ciertas notas para mejorar el sonido ligado.

Para tocar la línea inferior, es necesario utilizar sólo el primer y segundo dedos, para ambas manos, lo que genera gran movilidad del dedo pulgar que se mantiene por debajo del segundo dedo favoreciendo su acción lateral. Por otro lado, la ejecución de la línea superior favorece la flexibilidad y aumenta la extensión entre los dedos cuarto, tercero y segundo. El principal objetivo de este ejercicio es desarrollar la extensión entre los dedos, agilizar el movimiento de pulgares, y aumentar la flexibilidad de los dedos. Muy apropiado como ejercicio preparatorio de obras polifónicas.

Es recomendable estudiarlo en una velocidad moderada, cuidando sobre todo la extensión entre los dedos tercero y cuarto, procurando la soltura de la mano y muñeca con la finalidad de no contraer los tendones que son los que proporcionan mayor apertura entre los dedos, siempre y cuando no haya crispación.

Ejercicios para la flexibilidad de pulgares

Fig. 36 *Alfred Cortot en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 62 [Ejercicio 1].*

Original exercises,
expressly written for
this work, by

*Originalübungen,
eigens für dieses Werk
geschrieben, von*

Exercices originaux,
écrits expressément pour
cette oeuvre, par

*Ejercicios originales,
escritos especialmente
para esta obra, por*

ALFRED CORTOT

These cleverly con-
ceived thumb exercises
develop also the flexi-
bility of the whole hand.
(A. J.)

*Diese geschickt aus-
gedachten Daumenübun-
gen entwickeln auch die
Gelenkigkeit der ganzen
Hand. (A. J.)*

Ces exercices de pou-
ces, fort ingénieux, dé-
veloppent aussi la flexi-
bilité de toute la main.

*Estos ingeniosos ejer-
cicios de pulgares tam-
bién desarrollan la flexi-
bilidad de toda la mano.
(A. J.)*

m. d.
Nº1



De formato similar al anterior ejercicio de extensión, se trabajarán manos separadas, desarrollando dos líneas melódicas diferentes. En este caso, los dedos primero y tercero se encargan de mantener la ejecución constante de las semicorcheas, generando con esta digitación que la posición de la mano esté de lado como podemos ver en los siguientes ejemplos:

EJEMPLO 89 *Mano derecha*



EJEMPLO 90 *Mano izquierda*

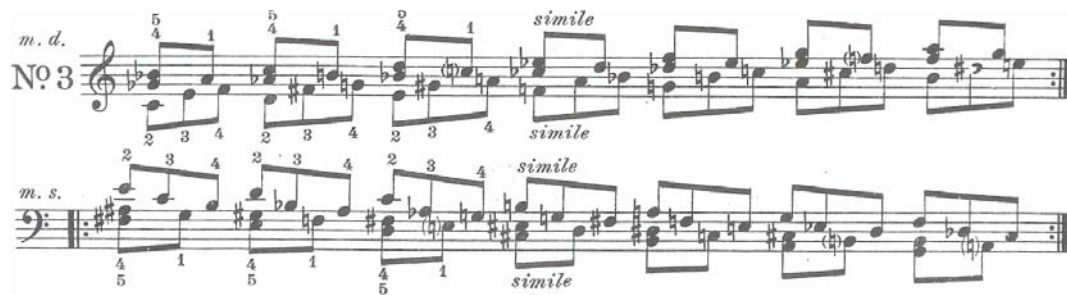
Debido a esto, el pulgar se mantiene constantemente por debajo del tercer dedo mientras el dedo segundo, cuarto y quinto complementan el ejercicio con una segunda línea melódica que favorece la extensión interdigital sobre todo en los dedos tercero y quinto. Para una cómoda ejecución, es necesario emplear los movimientos laterales de la mano, con flexibilidad en los dedos, antebrazo y brazo, ya que el codo se separa del cuerpo de forma que ayuda a la posición de la mano. El principal objetivo de este ejercicio es la flexibilidad y agilidad de los pulgares, manteniendo una continua movilidad de la última falange del pulgar.

Fig. 37 *Alfred Cortot en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 63 [Ejercicio 2].*



En el segundo ejercicio incluido en el capítulo de *flexibilidad y destreza de pulgares*, Cortot propone una especial digitación que, debido a que la figuración destaca dos líneas de ejecución distintas en valor, altura y toque, puede parecerse confusa al leerla por primera vez. Ejercicio para manos separadas, manteniendo en ambos casos el toque *staccato* para las semicorcheas con dedo segundo y quinto, mientras que las corcheas mantienen el empleo del primer y cuarto dedo. Es recomendable resolver su lectura lentamente para atender a las plicas de las notas que ayudan a visualizar más rápidamente el tipo de movimiento para cada dedo. En este ejercicio se desarrollan los movimientos laterales rápidos del pulgar que se desliza por debajo del segundo dedo. Su objetivo principal es la fortaleza y agilidad de pulgares, además de desarrollar el análisis en la ejecución de notas que se cruzan en altura, además de coordinar distintas gradaciones de peso para los dedos de una misma mano gracias al manejo del toque *legato* y *staccato* en la misma mano.

Fig. 38 Alfred Cortot en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 63 [Ejercicio 3].



En este tercer ejercicio para pulgares de Cortot, es evidente el cambio entre dos posiciones fundamentales. La primera, formada con los dedos segundo, cuarto y quinto, obliga a abrir la extensión entre los dedos, y la segunda posición, formada por los dedos primero y cuarto (estando el cuarto por debajo del primero), genera el movimiento de separación del codo hacia fuera de modo que el antebrazo, muñeca y mano queden cómodamente alineados para ejecutar este cruzamiento de dedos.

Podemos ver en los siguientes ejemplos estas dos posiciones constantes en este ejercicio.

EJEMPLO 91 *Mano Derecha*



EJEMPLO 92 *Mano Izquierda*



Con este ejercicio se trabajan obligadamente con movimientos laterales de la muñeca, movimientos laterales del pulgar, además de emplear movimientos flexibles del brazo con el objetivo de dirigir cómodamente la posición del antebrazo y mano.

Ejercicios de Dedos

Fig. 39 Alfred Cortot en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, pp. 174-177 [Ejercicios 1-2].

Original exercises,
expressly written for
this work, by

Originalübungen,
eigens für dieses Werk
geschrieben, von

Exercices originaux,
écrits expressément pour
cette oeuvre, par

Ejercicios originales,
escritos especialmente
para esta obra, por

ALFRED CORTOT

The remarkably beneficial effect which these exercises have on the 3rd, 4th and 5th fingers, as regards independence, flexibility and stretching will be apparent when they are played through all the keys. The tempo should at first be rather slow, then increased until Allegro = ♩ is reached. To be practised *p, mf, f*. (A. J.)

Die bemerkenswerte wohltätige Wirkung, welche diese Übungen in Bezug auf Unabhängigkeit, Biegsamkeit und Streckung auf den dritten, vierten und fünften Finger haben, zeigt sich klar, sobald man sie durch alle Tonarten spielt. Das Zeitmass sollte zuerst ziemlich langsam sein; dann so viel schneller bis zum Allegro = ♩. Man übe sie *p, mf, f*. (A. J.)

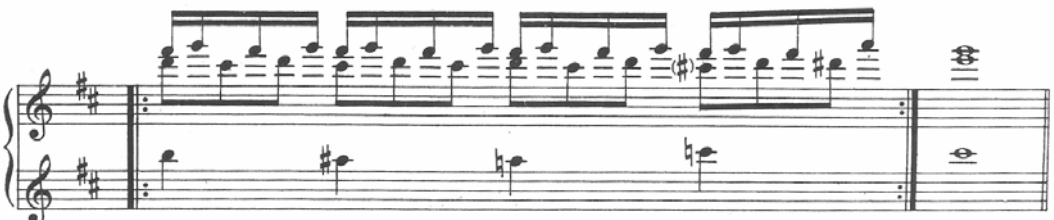
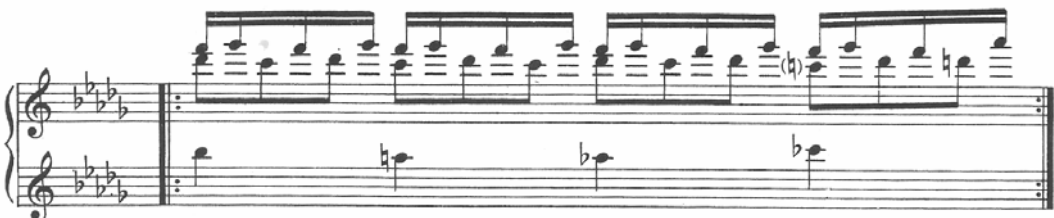
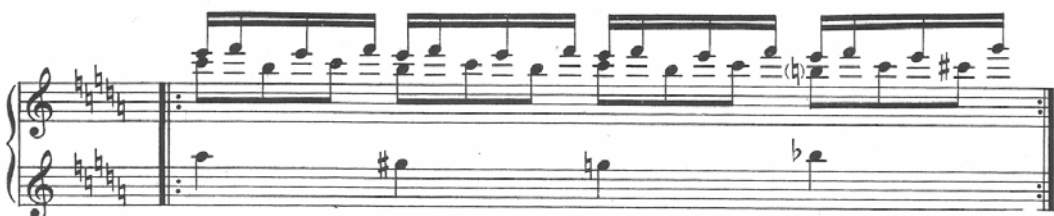
L'effet vraiment remarquable que ces exercices produisent sur les troisièmes, quatrièmes et cinquièmes doigts au point de vue de l'indépendance, la flexibilité et l'extension est évident lorsqu'on les joue dans tous les tons. On doit les étudier d'abord assez lentement, puis de plus en plus vite jusqu'à ce que l'on atteigne l'Allegro = ♩. A étudier *p, mf, f*. (A. J.)

La acción sumamente benéfica que producen estos ejercicios para dar independencia, flexibilidad y extensión interdigital a los dedos tercero, cuarto y quinto, se manifiesta al tocarlos en todos los tonos. Se deben tocar al principio bastante despacio; después, más y más aprisa, hasta llegar al Allegro = ♩. Estúdiense *p, mf, f*. (A. J.)

No 1
m. d.

legato

simile



m. s.

First system, measures 1-8. The right hand plays a sequence of quarter notes: F#4, G#4, A#4, Bb4, C5. The left hand plays a sequence of eighth notes: F#4, G#4, A#4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, Bb5, C6. Fingering numbers are provided for both hands.

Second system, measures 9-16. The right hand plays a sequence of quarter notes: F#4, G#4, A#4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, Bb5, C6. The left hand plays a sequence of eighth notes: F#4, G#4, A#4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, Bb5, C6. The word *simile* is written above the left hand staff in measure 12.

Third system, measures 17-24. The right hand plays a sequence of quarter notes: F#4, G#4, A#4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, Bb5, C6. The left hand plays a sequence of eighth notes: F#4, G#4, A#4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, Bb5, C6.

Fourth system, measures 25-32. The right hand plays a sequence of quarter notes: F#4, G#4, A#4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, Bb5, C6. The left hand plays a sequence of eighth notes: F#4, G#4, A#4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A#5, Bb5, C6.



Ejercicio 1. Cortot escribe este ejercicio de dedos para trabajar cada mano por separado, es así como podemos ver que la escritura en dos sistemas es para visualizar mejor la digitación y la figuración irregular que afecta a todos los dedos excepto el pulgar que ejecuta las notas negras del sistema inferior. Este ejercicio sale completamente del esquema tradicional de los llamados ejercicios de dedos, los cuales se proponían desarrollar la agilidad digital con la ejecución principalmente de grados conjuntos utilizando en algunos casos notas tenidas. El propio Cortot en su obra *Principes Rationnels de la Technique Pianistique*¹ considera este tipo de ejercicios para la destreza y ligereza de los dedos. Pero en este original ejercicio, no sólo se está trabajando la destreza de los dedos, además se desarrolla la extensión entre los dedos tercero y cuarto, tercero y segundo, y cuarto y quinto. Así también, es un buen ejercicio para lograr la independencia de dedos, ya que mantener semicorcheas con dedos cuarto y quinto, mientras los dedos tercero y segundo tocan tresillos de octavo necesariamente requieren de ella. Alberto Jonás recomienda estudiarse muy lento, así como emplear diferentes matices, *p*, *mf* y *f*, con lo cual coincidimos ya que el estudio lento logrará asegurar la irregularidad rítmica y el cambio en la dinámica confiere el uso del peso combinado con ligereza en el toque cada vez que se toque a mayor velocidad. Las progresiones cromáticas de este ejercicio trasladan la mano por diferentes posiciones que implicando un reconocimiento topográfico del teclado, lo que aumenta los buenos resultados de este ejercicio.

Ejercicio 2. El segundo ejercicio también se escribe para trabajar manos separadamente, combinando dos toques diferentes en una sola mano. Para facilitar la ejecución de este ejercicio, nótese que todas las notas en *staccato* son ejecutadas con el tercer dedo, mientras que las semicorcheas pueden tocarse ligadas. Ejercicio apropiado para preparar la polifonía en una sola mano, quitando peso en las notas *staccato*. Es un buen recurso que además que fortalece los dedos, ya que acciona el movimiento lateral del dedo.

¹ Alfred Cortot: *Principes Rationnels de la Technique Pianistique*. Salabert, Collection Maurice Senart, París, 1928.

Ejercicios de Trinos

Fig. 40 Alfred Cortot en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, pp. 246-248.

Original exercises,
expressly written for
this work, by

*Originalübungen,
eigens für dieses
Werk geschrieben, von*

Exercices originaux,
écrits expressément pour
cette oeuvre, par

*Ejercicios originales
escritos especialmente
para esta obra, por*

ALFRED CORTOT

Trills, when played
with the third and fourth
fingers, are usually dif-
ficult, but the more so
if they have to be played
in conjunction with two
melodies by one hand
alone. (A. J.)

*Triller mit den drit-
ten und vierten Fingern
sind fast immer schwer
auszuführen, besonders
wenn man sie gleich-
zeitig mit zwei Melodien
mit einer Hand allein
spielen muss. (A. J.)*

Les trilles exécutés
avec les troisième et
quatrième doigts sont
en général difficiles:
ils le sont encore plus
s'ils doivent être exé-
cutés, en même temps que
deux mélodies, par une
main seulement. (A. J.)

*Los trinos con los de-
dos tercero y cuarto re-
sultan de costumbre difí-
ciles; pero lo son más
todavía cuando la mano
que los ejecuta tiene
que tocar dos melodías
distintas a la vez. (A. J.)*

The musical score for Fig. 40 is a trill exercise. It consists of six staves. The first three staves show a trill on the right hand (treble clef) over a melody on the left hand (bass clef). The fourth staff is marked 'simile' and shows a similar pattern. The fifth and sixth staves continue the exercise with different melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The time signature is 3/4.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. The first five systems are written in treble clef, while the sixth system is in bass clef. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, primarily using sixteenth and thirty-second notes. Various accidentals, including sharps, flats, and naturals, are present throughout the score. The sixth system includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and a marking 'm. s.' (mano sinistra). The notation is dense, with many beamed notes and complex phrasing.

simile

simile

Este ejercicio mantiene cierta similitud con los anteriores por el hecho de que cada compás representa un grupo que cambia su posición a través de progresiones cromáticas, pasando por cada uno de los doce grados de la escala cromática, reconociendo la diferente topografía del teclado.

El trabajo del trino con el tercer y cuarto dedo es la principal dificultad, ya que estos dedos resultan ser los más débiles para este tipo de figuración. Pero además de esto, la dificultad aumenta por tener que tocar una melodía paralela sosteniendo una larga nota blanca con el segundo o con el quinto dedo.

Es importante mantener la suficiente soltura en los dedos que ejecutan el trino mientras que se le confiere mayor peso a la línea melódica para hacerla resaltar. Asimismo, la movilidad y soltura del brazo, ayudará a guiar el antebrazo y la mano en el cambio de posiciones requeridas mientras se sostiene la blanca que limita la movilidad de la mano.

Ejercicios de Notas Dobles: Terceras

Fig. 41 Alfred Cortot en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, pp. 25-27.

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por</i>
---	---	---	--

ALFRED CORTOT

Andante - Moderato - Allegro (A.J.)

The musical score is written for piano (m.d.) and consists of eight staves. It features complex double-note and triple-note passages. The tempo markings are Andante, Moderato, and Allegro. The score includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings like 'legato f' and 'simile'. The key signature changes from C major to D major and back to C major. The piece ends with a double bar line.

The musical score consists of eight staves, divided into four pairs. The top four staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4.

The first four staves (treble clef) contain complex rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The fifth staff (bass clef) is marked "m. s." and contains a series of chords with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulations (accents, slurs). The sixth staff (bass clef) continues the pattern with similar chords and fingerings, and includes the word "simile". The seventh and eighth staves (bass clef) continue the pattern with similar chords and fingerings.

The image displays a page of musical notation for a technical exercise, consisting of eight staves of music. The notation is written in bass clef and includes various rhythmic patterns, fingerings, and articulations.

The first staff shows a sequence of eighth notes with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff continues the sequence with a key signature change to one flat (Bb) and a common time signature (C). The third staff features a complex rhythmic pattern with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The fourth staff continues the sequence with a key signature change to two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The fifth staff shows a sequence of eighth notes with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The sixth staff continues the sequence with a key signature change to three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature (C). The seventh staff shows a sequence of eighth notes with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature (C). The eighth staff continues the sequence with a key signature change to four flats (Bb, Eb, Ab, Db) and a common time signature (C).

Key features of the notation include:

- Staff 1: Eighth notes, key signature of one sharp (F#), common time signature (C).
- Staff 2: Eighth notes, key signature of one flat (Bb), common time signature (C).
- Staff 3: Eighth notes, key signature of one flat (Bb), common time signature (C). Includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a "simile" marking.
- Staff 4: Eighth notes, key signature of two flats (Bb, Eb), common time signature (C).
- Staff 5: Eighth notes, key signature of two flats (Bb, Eb), common time signature (C).
- Staff 6: Eighth notes, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab), common time signature (C).
- Staff 7: Eighth notes, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab), common time signature (C).
- Staff 8: Eighth notes, key signature of four flats (Bb, Eb, Ab, Db), common time signature (C).

Ejercicio de terceras concebido para estudiar manos separadas. El pulgar, que en ambas manos mantiene pulsadas notas de larga duración, aumenta la dificultad para la ejecución de las terceras dobles ya que por mantener fija la posición disminuye la posibilidad de relajar más los músculos de la mano. De acuerdo a esto, la flexibilidad y acción del dedo es fundamental, movilidad que fortalece la primera falange de los dedos. A través de estas progresiones cromáticas, el cambio de posición de manos y dedos que mantienen la misma digitación, genera diferentes esfuerzos según la topografía del teclado que toque en cada caso, reafirmando el reconocimiento del teclado a lo largo de los doce grados de la escala.

Es importante destacar la segunda parte del ejercicio que, manteniendo la misma notación y digitación, es modificado rítmicamente integrando en el lugar de cada grupo de dieciseisavos, grupos de seis notas, lo que propone un cambio de velocidad, para el cual es necesaria mayor ligereza en el toque sin perder la claridad de la articulación digital.

Gran diferencia existe entre los ejercicios de terceras dobles que buscan ligereza y velocidad a través de la destreza de dedos, ya que en este caso, Cortot pretende mantener estable la mano por medio de la fijación del pulgar, es decir, que pretende un mayor esfuerzo muscular de los dedos, los músculos de la mano y por supuesto, del antebrazo. Es recomendable, además de iniciar su estudio lentamente, tocar las notas dobles en *non legato* o *staccato*, aligerando el trabajo muscular. Después de esto, tóquese *legato*.

5.4.3. Criterios pedagógicos

Por medio de distintos materiales, como entrevistas personales con Cortot o testimonios de sus propios alumnos, se revelan los criterios utilizados por este gran pianista en su actividad pedagógica, así como la interesante visión sobre actividad interpretativa del pianista moderno. A continuación, señalaremos en primer lugar los principales puntos que destacan entre los criterios pedagógicos de Alfred Cortot:

1. Cuidado de la posición. En la preparación básica del estudiante de piano no se debe descuidar la posición de la mano, la acción de los dedos y la relajación del brazo. Recomienda no sentarse demasiado abajo ante el piano, ya que la altura a la que el pianista esté sentado tendrá gran influencia sobre la calidad del sonido, por esto, si uno se sienta demasiado bajo, el antebrazo queda más bajo que la muñeca lo que otorga mayor esfuerzo para imprimir peso y potencia al sonido, mientras que si la mano el brazo están sobre el teclado se obtiene peso y fuerza en el sonido naturalmente¹.
2. Importancia de la muñeca en la ejecución. Las indicaciones de Cortot eran principalmente sobre la flexibilidad de la muñeca, confiriéndole gran relevancia para la relajación del aparato muscular. Relajación que se transmitía a través del antebrazo a la muñeca y de ahí a los dedos propiamente, obteniendo así un mejor sonido, con un constante contacto del dedo con la tecla².
3. Evitar el estudio técnico inútil. Sobre todo en el nivel básico del estudiante. Escoger cuidadosamente el material técnico que debe estudiarse eliminando todo esfuerzo innecesario. Cortot da un ejemplo con el estudio de las escalas argumentando que no es necesario el gran esfuerzo que se requiere para

¹ Alfred Cortot en Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003, p. 160.

² Timbrell, Charles: "Alfred Cortot: His Life and Legacy", *Piano Quarterly*, Núm. 127, Wilmington, 1984, p. 23.

estudiarlas todas y cada una. En vez de esto, se analiza cuál es el principio fundamental de su dominio y se trabaja ese punto específicamente:

“Cuál es el principio básico de la ejecución de escalas? No es poner el pulgar bajo la mano y la mano sobre el pulgar? (...) el artista [Cortot] regresó al teclado y tocó un pequeño ejercicio, empezando en C con el pulgar, luego D con el segundo dedo, C otra vez con el pulgar, B con segundo dedo, y regresa otra vez a C”³.

4. Metodología en el proceso de estudio de las obras. Cortot recomienda aislar pasajes complicados de las obras y estudiar cada uno con manos separadas, cambiando el ritmo, utilizando acentos de forma que sean a la vez ejercicios técnicos y se aseguren las obras del repertorio.

“El alumno comprende que está trabajando en su repertorio, mientras, a la vez, está desarrollando y perfeccionando su técnica”⁴.

5. Importancia del natural sentido del ritmo. Cortot desfavorecía el uso del metrónomo asegurando que toda persona que desee iniciarse en el estudio de la música debería tener ese don natural, sentir el pulso de la música. El uso del metrónomo, en su opinión, inducía los hábitos mecánicos en la ejecución.
6. Individualidad del método. Cortot afirmaba que el maestro debería ser capaz de ajustar su trabajo de acuerdo a las necesidades físicas y mentales de cada estudiante.

Cortot fue un pianista cuyas interpretaciones fueron caracterizadas principalmente por la calidad de su sonido, la variedad tímbrica y fuerza interpretativa. Uno de los

³ *Ibíd.*, p. 161 [texto original en inglés].

⁴ *Ibíd.*, p. 161 [texto original en inglés].

principales puntos a considerar en la interpretación de las obras era, para Cortot, la época en que vivió el compositor, con la finalidad de ubicar qué tipo de técnica utilizaba debido a las características del instrumento, que según la época poseía características muy diferentes a las de un piano moderno. A partir de este análisis, es posible interpretar la música del pasado en el estilo propio de la obra, adecuando el sonido y el significado psicológico de esa obra en su tiempo. En cuanto a la música moderna, el argumento es utilizar todos los recursos que el piano moderno ofrece”⁵.

Alfred Cortot fue un artista con amplio bagaje cultural del cual disponía para enriquecer sus interpretaciones. Tuvo más interés en la comprensión del significado musical que en los mecanismos técnicos del virtuosismo. En cuanto al trabajo técnico recomendado, su objetivo era realizar un estudio inteligente que mantenga la concentración de modo que no se hiciera una ejecución simplemente mecánica. La técnica representa así, el medio mediante el cual es posible manifestar la concepción individual de la obra, de acuerdo a las posibilidades físicas, emocionales, culturales y expresivas del pianista.

“Cuanto más cultivado esté nuestro espíritu y evolucionada esté nuestra inteligencia, tanto más tendrán nuestras sensaciones la posibilidad de afinarse. Y el compositor que nos transmite el reflejo de sus impresiones cuenta con el intérprete para despertar en los oyentes emociones semejantes a las que él mismo ha sentido”⁶.

Su enfoque sobre la práctica interpretativa, coincide con el de sus contemporáneos, destacando sobre todo la expresividad musical, que por medio del dominio técnico, se manifestará en una elocuente interpretación. Asimismo, la técnica al servicio de la

⁵ *Ibíd.*, p. 163.

⁶ Alfred Cortot: *Curso de Interpretación*. Compilado y redactado por Jeanne Thieffry, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1934. Título original: *Cours d'Interpretation*, trad. del francés de Roberto J. Carman, p. 13.

interpretación musical, con sentido y objetivo artístico, podría resolver lo que el trabajo mecánico por si solo no puede hacer.

“La música debe ser peligrosamente, sublimemente contagiosa. Ello supone, si Uds. la aman lo suficiente como para consagrarle sus vidas, que no será un matrimonio de conveniencia por consideraciones mediocres el que Uds. contraigan con ella. Sin cesar y sin reposo deben Uds. aportarle un alma ardiente y los recursos de toda su imaginación y de todo su amor. De esta comprensión cada vez más íntima del misterio profundo del arte, nacerá tal vez, en algún momento sagrado de sus estudios, ese estremecimiento interior que hace presentir la proximidad de la verdad artística. Ese día la técnica de Uds. habrá progresado más eficazmente que al precio de meses de escalas son objeto y de ejercicios de virtuosidad estéril. Uds. encargarán entonces a sus dedos que traduzcan su pensamiento. Uds. serán entonces *intérpretes* y no *ejecutantes*”⁷.

⁷ *Ibíd.*, p. 15.

5.5. Ernst von Dohnányi (1877-1960)

5.5.1. Trayectoria Profesional



Fotografía de Dohnanyi publicada por primera vez en *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*, vol. III, p. 198.

Pianista, director, compositor y pedagogo húngaro, nace en Bratislava (antes Pressburg, Hungría) el 27 de julio de 1877 y fallece en Nueva York el 9 de febrero de 1960.

Inicia sus estudios musicales con su padre quien era un violonchelista aficionado, para después convertirse en alumno del organista de la catedral local Karl Forstner.

En 1894 viaja a Budapest para estudiar en la Academia de Música de Budapest bajo la tutela de Stefan Thomán en piano y Hans Koessler en composición. Al graduarse en 1897 se perfecciona y prepara su debut como solista con Eugene d'Albert, presentándose por primera vez en Berlín

en el año de 1897, y debido al gran éxito obtenido realiza una extensa gira por Europa que se prolonga durante los cinco años siguientes¹. En 1898 toca en Londres el cuarto concierto de Beethoven con Richter como director. En 1899 debutó en Estados Unidos. En 1905 se establece en Berlín donde enseña en la Royal Hochschule a partir de 1908, manteniendo paralelamente su carrera como pianista virtuoso y compositor. En 1915 regresa a Budapest donde continúa su actividad concertística y se convierte en Director de la Escuela de Música de Budapest en 1919.

¹ Dohnányi se presenta en Viena (diciembre 9 de 1897), Copenhagen (1900), Mendelshonn Hall de Nueva York (abril 3 y 9 de 1900), Music Hall de Boston (abril 2 de 1900), Fullerton Hall de Chicago (marzo 7 de 1901), Budapest (marzo 3 de 1905). Para ver programas de conciertos véase George Kehler: *The Piano in Concert*. 2 vols. Compilado y anotado por George Kehler. Scarecrow Press, Metuchen, N. J. & Londres, 1982, pp. 315-316.

Entre 1921 y 1927 hizo extensas giras anuales por Estados Unidos y en 1925, la Orquesta Sinfónica de Nueva York le nombró su director. También fue el presidente y director de la Orquesta Filarmónica de Budapest de 1919 a 1944 y Director de Radio Húngara de 1931 a 1944. Tras la Segunda Guerra Mundial abandona Hungría y viaja a Argentina enseñando por poco tiempo en Tucumán, estableciéndose en 1949 en Estados Unidos, donde se integra como profesor a la Universidad de Florida en Tallahassee. Su última aparición pública fue en el Festival de Edimburgo en 1956. Fallece en Nueva York el 9 de febrero de 1960².

Entre sus alumnos destacan brillantes pianistas como György Cziffra, Annie Fischer, Andor Foldes, Géza Anda, Erno Daniel, Mischa Levitzki y David Moyer³.

Ernest von Dohnányi fue el primer pianista en tener todos los conciertos para piano de Mozart dentro de su repertorio⁴, los cuales tocaba normalmente dirigiendo la orquesta desde el piano, situación que se criticaba severamente. También fue de los primeros en ejecutar la serie completa de las 32 sonatas de Beethoven⁵ en el año de 1920. Además de esto, siempre apoyó la música de sus contemporáneos estrenando, entre otras, obras de Bela Bartók⁶. Fue un músico admirado en todas sus facetas profesionales, además de un excelente pianista con una clara e inteligente técnica al servicio de sus propias ideas interpretativas. Su producción compositiva abarca obras que van desde óperas y ballet hasta sinfonías, numerosas piezas para piano, además

² Dohnányi fallece en medio de una sesión de grabación de algunas obras propias. Lyle Wilson: *A Dictionary of Pianists*. Robert Hale, Londres, 1985.

³ Conocido también como David Berlino, quien fuera alumno de Alberto Jonás previamente durante cinco años. Frederick Moyer: *Of Old and New. A grandfather's tale*. CD, JRI Recordings, Nueva York, 1992. p. 4.

⁴ Lyle Wilson: *op. cit.*, p. 79.

⁵ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 10, 2ª ed., Macmillan, Nueva York, 2001, p. 425.

⁶ Tres Burlescas Op. 9, 1917. Alain Pâris: *Diccionario de Intérpretes y de la Interpretación Musical del siglo XX*. Robert Lallont, París, 1985. Trad. al español por Juan Sainz de los Terreros, Turner, Madrid [s.a.], p. 191.

de sus trabajos enfocados a la técnica *Essential Fingerexercises*⁷ (1929) y *Daily Finger Exercises*⁸ (1960).

⁷ Ernst von Dohnányi: *Essential Fingerexercises for obtaining a sure piano technique*. Rózsavölgyi, Berlin-Budapest-Leipzig, 1929.

⁸ Obra citada en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 10, 2ª ed., Macmillan, Nueva York, 2001, p. 425-427.

5.5.2. Análisis Técnico de Ejercicios Técnicos Originales

Ejercicios de Dedos

Fig. 42 Ernst von Dohnányi en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, pp. 146-149.

Original exercises,
expressly written for
this work, by

*Originalübungen,
eigens für dieses Werk
geschrieben, von*

Exercices origi-
naux écrits expressé-
ment pour cette œuvre
par

*Ejercicios originales
escritos especialmente
para esta obra, por*

ERNST v. DOHNÁNYI

Although at first sight these exercises may appear somewhat easy yet they really require a high degree of virtuosity. Strength of the fingers, evenness of touch when passing the thumb, second, third and fourth fingers over the fifth, brilliancy and dash of style in finger passages—these are the results of practising them faithfully. (A.J.)

Obgleich diese Übungen auf den ersten Blick leicht zu sein scheinen, so erfordern sie doch einen hohen Grad von Virtuosität. Die Kräftigung der Finger, Gleichmässigkeit im Anschlag, wenn man den Daumen, den zweiten, dritten und vierten Finger über den fünften setzen muss, glänzendes und schwinghaftes Spiel bei den Fingerläufen, das sind die Resultate, falls man die Übungen fleissig übt. (A.J.)

Quoiqu'au premier abord ces exercices puissent sembler quelque peu faciles, ils requièrent en réalité un haut degré de virtuosité. La force des doigts; l'égalité du toucher en passant le pouce, le deuxième, le troisième et le quatrième par dessus le cinquième; le brillant et la fougue du style dans les passages de doigts: voilà les résultats qu'on obtiendra en les étudiant consciencieusement. (A.J.)

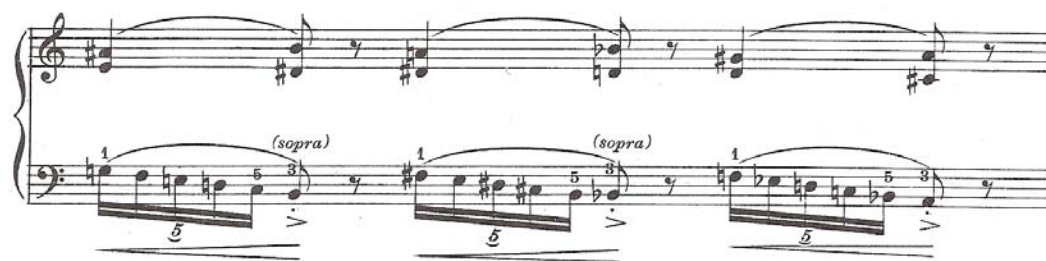
Aunque a primera vista puedan aparecer estos ejercicios un tanto fáciles; sin embargo, requieren alto grado de virtuosidad. Fuerza de los dedos, igualdad de "toucher" al pasar el pulgar, el segundo, tercero y cuarto dedos sobre el quinto; brillantes y audacia de estilo en los pasajes de los dedos: he aquí los resultados de estudiar empeñosamente estos ejercicios. (A.J.)



The image displays six systems of musical notation, each consisting of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The systems are arranged vertically and represent technical exercises for voice and piano.

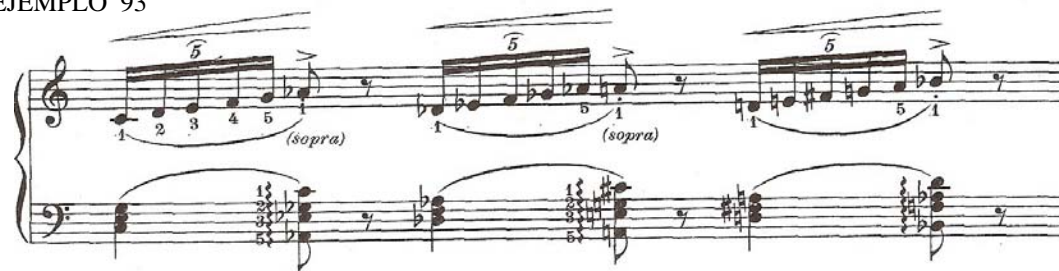
- System 1:** The vocal line features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a piano accompaniment with chords and slurs. The word "(sopra)" is written below the vocal line.
- System 2:** Similar to System 1, with a melodic line and piano accompaniment. The word "(sopra)" is written below the vocal line.
- System 3:** The vocal line features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a piano accompaniment with chords and slurs.
- System 4:** The vocal line features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a piano accompaniment with chords and slurs.
- System 5:** The vocal line features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a piano accompaniment with chords and slurs. The word "(sopra)" is written below the vocal line.
- System 6:** The vocal line features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a piano accompaniment with chords and slurs. The word "(sopra)" is written below the vocal line.

1



Este primer ejercicio de dedos se compone de dos secciones similares, que invierten las ideas musicales de forma que ambas manos desarrollen el mismo tipo de trabajo técnico. La primera sección mantiene la mano izquierda con acordes que resuelven en arpeggios de acordes de séptima, mientras que la mano derecha realiza una breve y rápida escala de grados conjuntos con una especial digitación. Esta escala se compone de una figura irregular de cinco semicorcheas ligadas al octavo del siguiente tiempo, figuración que se repite a lo largo del ejercicio a través de progresiones cromáticas a lo largo de dos octavas. Pero lo interesante de este ejercicio es justamente la digitación propuesta por Dohnányi, de pasar el primer, segundo, tercer y cuarto dedo sobre el quinto. Como podemos ver en el primer sistema del ejercicio, después del quinto dedo se indica el primer dedo con la palabra *sopra* que significa arriba, lo que requiere el recogimiento del quinto dedo para dejar pasar la mano por encima cambiando rápida y completamente la posición.

EJEMPLO 93



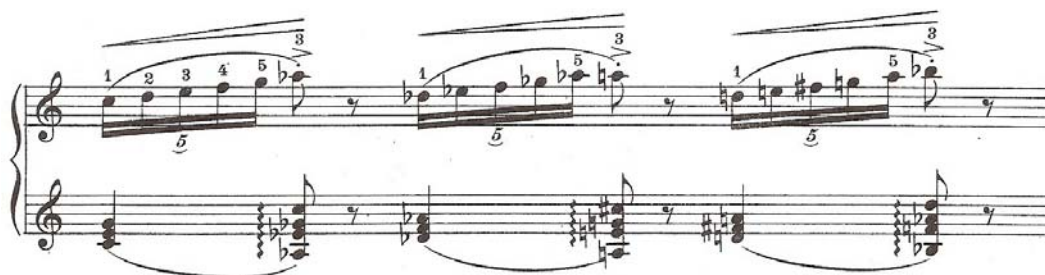
En el tercer sistema se observa que la digitación se modifica para pasar el segundo dedo sobre el quinto, reduciendo la distancia que tiene que recorrer la mano para su nueva posición pero realizando de la misma manera un movimiento lateral rápido de la mano para ayudar a la continuidad del sonido.

EJEMPLO 94

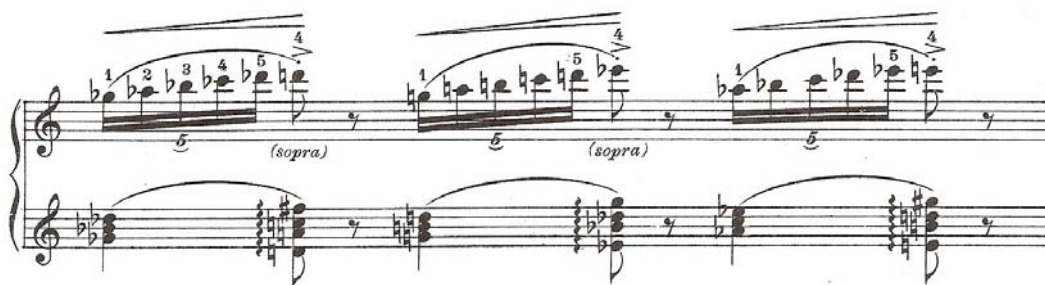


A partir del quinto sistema el tercer dedo pasará sobre el meñique, y los últimos dos sistemas es el cuarto dedo el que pase encima del quinto. Debido a las diferentes posiciones que genera la topografía del teclado, es algunas es necesario mayor o menor movimiento lateral de la mano, siendo requerido de cualquier forma ya que la rapidez de esta acción es fundamental para un efectivo cambio de posición que mantenga las notas ligadas.

EJEMPLO 95



EJEMPLO 96



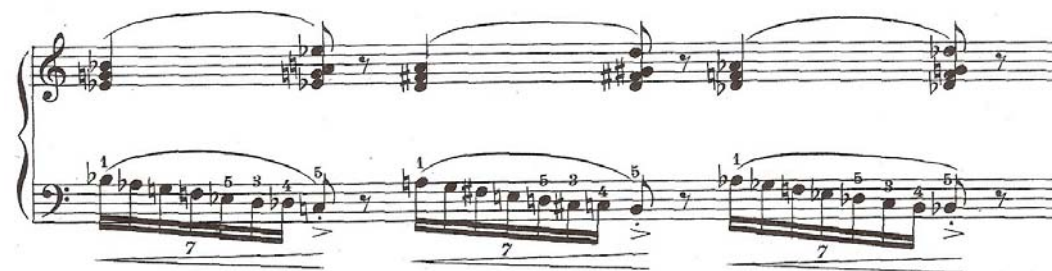
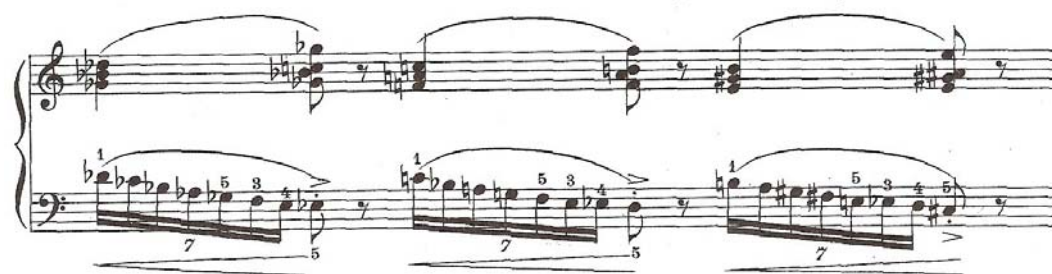
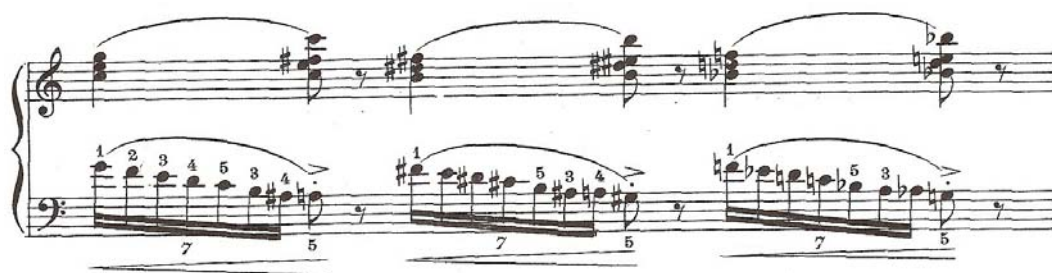
La segunda sección del ejercicio, invierte la figuración para que la mano izquierda realice este mismo paso de dedos sobre el quinto dedo, requiriendo asimismo, la rapidez y destreza del movimiento lateral de la mano.

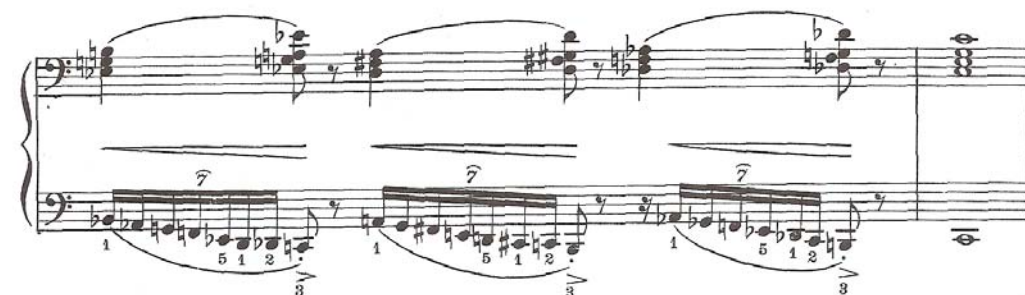
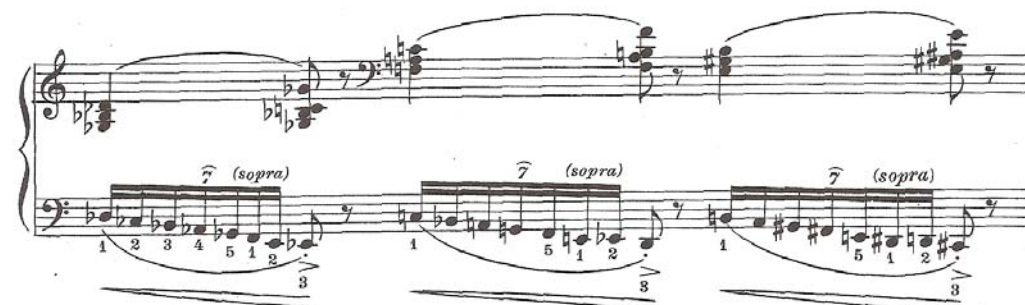
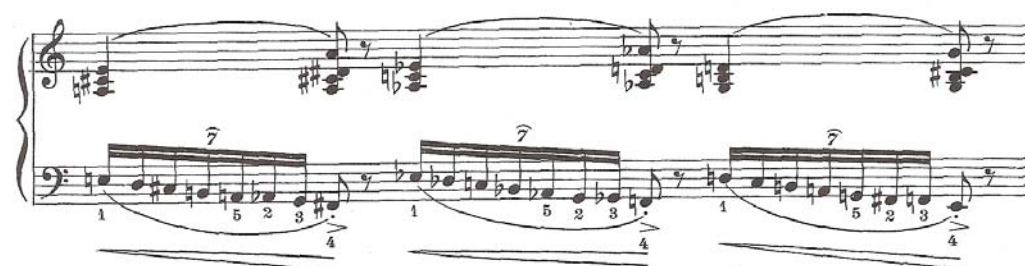
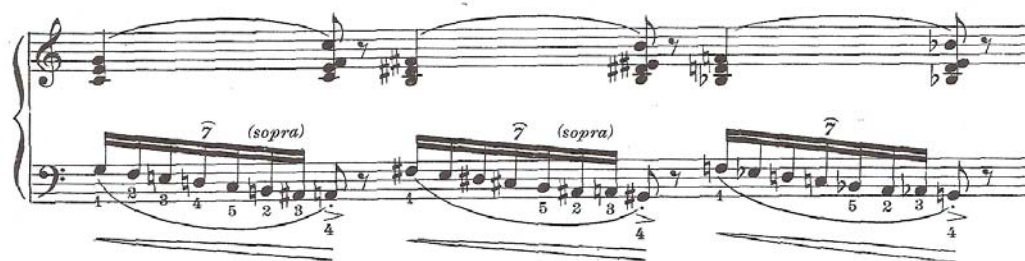
La virtuosidad requerida se traduce en la articulación suficiente de los dedos para la claridad e igualdad en la ejecución, en el movimiento lateral rápido de las manos para ajustar el cambio de posición que genera el paso de los dedos por encima del quinto dedo, sumado a la ligereza del toque que permita la agilidad en la acción digital y de la mano para adquirir la velocidad requerida en este ejercicio.

Fig. 43 Ernst von Dohnányi en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, pp. 150-153.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of complex technical exercises. Each system is written for a grand piano, with a treble and bass staff. The exercises are characterized by rapid, flowing lines in the right hand, often featuring sixteenth and thirty-second notes, and more static, chordal or arpeggiated textures in the left hand. The key signature is B-flat major (two flats). The first system includes fingerings (1-5) and a 'sopra' marking above the right hand. The second system continues the technical patterns. The third and fourth systems show further development of the exercises, with the right hand often playing in a more active, melodic role while the left hand provides harmonic support. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

[illegible]





Con la misma estructura que el ejercicio anterior, podemos ver que la dificultad aquí aumenta debido a que la figuración irregular es ahora con siete notas en vez de las cinco anteriores, lo que significa la necesidad de emplear más dedos, pero realizando el mismo cambio de posición por medio del paso del tercero, segundo y primer dedo sobre el quinto. Es necesario cuidar además, que este paso de dedos no genere acentos que interrumpan la continuidad del sonido a pesar de este complicado cambio de posición.

EJEMPLO 1



El mismo problema enfrenta el segundo dedo pasando sobre el quinto, para terminar la escala con el cuarto dedo, y después lo hace el primer dedo que complica la ejecución del *legato* debiendo cuidar que el movimiento lateral de la mano no imprima más peso del requerido, debido en parte a la fuerza que tiene el pulgar, procurando que el apoyo no se refleje hasta la última nota de la escala. La mano debe mantener la misma ligereza en todo el grupo de semicorcheas para obtener el toque *legato* y mayor velocidad.

Podemos observar la secuencia que nos sugiere el estudio en el orden expuesto, de forma que se domine en primer lugar el específico paso de los dedos, para agregar, en el segundo ejercicio más notas después del dicho cambio. Son ejercicios que desarrollan la virtuosidad en manos hábiles de estudiantes avanzados, mejoran la ligereza del toque y la rapidez en los cambios rápidos de posición con el empleo de movimientos laterales de la mano.

Alberto Jonás destaca como resultado principal “*brillantez y audacia de estilo en los pasajes de dedos*”, brillantez que se obtiene por la constante acción digital y la audacia por la seguridad que se debe tener en los pasos rápidos de dedos.

The page contains ten staves of musical notation, organized into five pairs. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are technical in nature, focusing on scale-like passages and arpeggiated figures.

- Staff 1 (Treble):** Features a series of eighth notes with a slur and a tie. Fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3 are indicated.
- Staff 2 (Treble):** Similar to Staff 1, but with a different fingering sequence: 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3.
- Staff 3 (Treble):** Continues the pattern with a slur and tie. Fingering 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3 is shown.
- Staff 4 (Treble):** Similar to Staff 3, with a slur and tie. Fingering 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3 is shown.
- Staff 5 (Treble):** Continues the pattern with a slur and tie. Fingering 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3 is shown.
- Staff 6 (Treble):** Similar to Staff 5, with a slur and tie. Fingering 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3 is shown.
- Staff 7 (Treble):** Continues the pattern with a slur and tie. Fingering 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3 is shown.
- Staff 8 (Treble):** Similar to Staff 7, with a slur and tie. Fingering 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3 is shown.
- Staff 9 (Bass):** Labeled "m. s." (mezzo-soprano). Features a series of eighth notes with a slur and a tie. Fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3 are indicated.
- Staff 10 (Bass):** Similar to Staff 9, but with a different fingering sequence: 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3.

The exercises are marked with various technical symbols, including slurs, ties, and fingerings, indicating specific technical challenges for the performer.

The page displays eight staves of musical notation, each containing three measures of exercises. The exercises are organized into two groups of four staves each. The first group of four staves has a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The second group of four staves has a key signature of two flats (B-flat major or D minor). The exercises are numbered 6, 7, 8, and 9, indicating a sequence of technical studies.

The notation includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs). The exercises are organized into two groups of four staves each. The first group of four staves has a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The second group of four staves has a key signature of two flats (B-flat major or D minor). The exercises are numbered 6, 7, 8, and 9, indicating a sequence of technical studies.

Specific markings include *(sopra)* and *(simile)* above the first two measures of the first staff. The exercises are numbered 6, 7, 8, and 9, indicating a sequence of technical studies.

Como lo menciona Jonás en sus comentarios iniciales sobre este ejercicio, Dohnányi utiliza el mismo concepto que en los *ejercicios de dedos* analizados anteriormente. La digitación exige el paso de cada uno de los dedos sobre el quinto, tratándose en este caso de arpeggios, lo que aumenta la dificultad de tal paso debido a la mayor distancia que existe entre cada nota.

En este ejercicio, se estudiarán manos por separado, pero atendiendo a la misma estructura y digitación. Analizaremos en primer lugar los dos primeros sistemas de la mano derecha, sobre los cuales el ejercicio se va modificando progresivamente. La idea es la ejecución de forma ascendente de los arpeggios a través de figuraciones que se repiten en cada uno de los doce tonos de la escala cromática, para después empezar los arpeggios de forma descendente en el mismo orden. Lo interesante es la digitación, que en los dos sistemas iniciales de ambas manos se indican los dedos 1-2-3-4-5-1, aumentando progresivamente cada dos sistemas una nota más en la figuración de semicorcheas, y por lo tanto un dedo más cada vez, digitación que podemos resumir en las siguientes tablas:

	Sistema	Arpeggios Ascendentes
1	1-2	1-2-3-4-5-1
2	3-4	1-2-3-4-5-1-2
3	5-6	1-2-3-4-5-1-2-3
4	7-8	1-2-3-4-5-1-2-3-4
5	8-10	1-2-3-4-5-1-2-3-4-5

	Sistema	Arpeggios Descendentes
1	1-2	5-4-3-2-1-5
2	3-4	5-4-3-2-1-5-4
3	5-6	5-4-3-2-1-5-4-3
4	7-8	5-4-3-2-1-5-4-3-2
5	8-10	5-4-3-2-1-5-4-3-2-1

En la primera digitación de los arpeggios ascendentes, el paso del primer dedo sobre el quinto es facilitado por el acento que se logra con el solo impulso de llegada del pulgar sobre la última nota, sin embargo, en las siguientes cuatro digitaciones el problema está en que esa fuerza debe ser suavizada ya que la figuración del arpeggio no termina en el pulgar, sino en el segundo dedo, después en el tercero y después en

el cuarto dedo. En el caso de los arpeggios descendentes, el quinto dedo debe pasar sobre el pulgar, llegando con libertad y soltura para que en la primera de estas digitaciones se logre el acento indicado, debiendo evitar esto en las siguientes cuatro digitaciones marcadas.

Este paso de dedos genera un cambio repentino y lejano en la posición de la mano, que debe ayudarse con sus propios movimientos laterales además de que el antebrazo debe acompañar a la mano en el recorrido hacia su nueva posición.

Alberto Jonás recomienda un toque “*recio y vigoroso que se produce con la punta de los dedos*”, y ciertamente un toque de dedo curvo (como lo clasificara Matthay) en el que es posible accionar la última falange ligeramente hacia adentro de la mano ayuda a intensificar el efecto sonoro a la vez que se facilita la ejecución.

Pasar el pulgar por encima del quinto dedo viceversa, es un recurso ampliamente recurrido en esta *Escuela Magistral*, por lo que los ejercicios de Dohnányi enriquecen su práctica.

Fig. 45 Ernst von Dohnányi en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, pp. 139-140.

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various fingerings (1-5) and slurs indicating phrasing. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

System 1: Treble staff (sopra) and Bass staff (sopra). Measures 1-3. Fingering: 1 2 3 4 5 1. (simile) 1 2 3 4 5 1. (simile) 1 2 3 4 5 1.

System 2: Treble staff (sopra) and Bass staff (sopra). Measures 4-6. Fingering: 5 4 3 2 1 5. (simile) 5 4 3 2 1 5. (simile) 5 4 3 2 1 5.

System 3: Treble staff (sopra) and Bass staff (sopra). Measures 7-9. Fingering: 1 2 3 4 5 1. (simile) 1 2 3 4 5 1. (simile) 1 2 3 4 5 1.

System 4: Treble staff (sopra) and Bass staff (sopra). Measures 10-12. Fingering: 5 4 3 2 1 5. (simile) 5 4 3 2 1 5. (simile) 5 4 3 2 1 5.

System 5: Treble staff (sopra) and Bass staff (sopra). Measures 13-15. Fingering: 1 2 3 4 5 1. (simile) 1 2 3 4 5 1. (simile) 1 2 3 4 5 1.

This page contains five systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation is highly technical, featuring complex fingerings (numbers 1-5) and articulations (accents, slurs, and staccato marks). The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The first system includes a '2' under the first measure of both staves. The second system includes a '4' above the first measure of the treble staff. The third system includes a '5' above the first measure of the treble staff. The fourth system includes a '9' below the first measure of the bass staff. The fifth system includes a '9' below the first measure of the bass staff. The notation is dense and intricate, typical of advanced piano repertoire.

Podemos decir que esta es la segunda parte del primer ejercicio, ya que ahora las manos trabajan simultáneamente con movimientos simétricos considerando los mismos pasos de dedos estudiados inicialmente. Los dos ejercicios se complementan puesto que se desarrolla la habilidad en cada mano, con el especial cuidado en los movimientos realizados independientemente permitiendo la concentración y control en superar la dificultad de cada una. Después de esto, se propone este ejercicio donde la dificultad se duplica por su ejecución con ambas manos. Sin embargo, la igualdad en los movimientos (al descender la mano izquierda, la derecha realiza una acción ascendente y viceversa) contribuye a facilitar la ejecución.

Los movimientos recíprocos y el paso de dedos sobre otros, son recursos que Dohnányi utiliza frecuentemente en su obra pedagógica *Essential Fingerexercises for obtaining a sure piano technique*¹, pero en la que no encontramos ejercicios como los que escribe para la *Escuela Magistral* de Jonás en los que evidentemente se pretende desarrollar virtuosismo en la ejecución.

¹ Ernst von Dohnányi: *Essential Fingerexercises for obtaining a sure piano technique*. Rózsavölgyi, Berlin-Budapest-Leipzig, 1929.

5.5.3. Criterios Pedagógicos

En estos ejercicios originales para la *Escuela Magistral*, Dohnányi integra los conceptos desarrollados en su obra publicada años mas tarde, siendo estos recursos técnicos y pedagógicos los siguientes:

1. Ejercicios con una estructura que permita su fácil memorización, de forma que esto permita concentrarse en las acciones necesarias para su ejecución.
2. Desarrollo de la velocidad a través del paso de dedos sobre el quinto dedo o del paso de dedos sobre el pulgar.
3. Movimientos simétricos que faciliten la ejecución debido a la reciprocidad de las acciones realizadas con ambas manos.

En el prefacio de su obra *Essential Fingerexercises for obtaining a sure piano technique*, Dohnányi aborda el tema acerca de la frecuente inutilidad del material técnico que se aplica a los estudiantes en la mayoría de las escuelas de música. Opina que generalmente se agobia al alumno que invierte muchas horas de práctica en ello sin la misma proporción de buenos resultados. Dohnányi revela con seguridad que el problema es por un lado, que al alumno no se le enseña a estudiar adecuadamente, además de que los estudios o ejercicios técnicos que se le dan son de poco provecho. A partir de este razonamiento, la propuesta que realiza en su obra es reducir el tiempo de estudio y maximizar el beneficio obtenido a través del estudio complementario de ejercicios que sustituyan el gran esfuerzo que puede representar estudiar demasiados o extensos estudios técnicos. Cabe resaltar que el concepto de *ejercicio* para este pedagogo se confirma por la estructura de sus ejercicios originales para el tratado de Jonás, los cuales mantienen una simple estructura basada en figuraciones que se repiten en orden de progresiones que se memorizan fácilmente, lo que favorece la concentración en la ejecución misma:

“Los ejercicios de dedos son preferibles a los estudios (“Etudes”), sólo por la razón de que pueden ser practicados de memoria, y en consecuencia toda la atención puede ser concentrada en la propia ejecución, lo que es más importante”¹.

La plena concentración mientras se estudia evita que la ejecución se convierta en una simple acción mecánica, desperdiciando menos del valioso tiempo de práctica para el desarrollo técnico pudiendo invertir más tiempo en el estudio del repertorio.

“Cuando tocamos, aún el más simple de los ejercicios de dedos, la completa atención debe ser puesta en el trabajo del dedo, cada nota debe ser ejecutada concientemente, concretamente: no debe ser practicada solamente con los dedos, sino a través de los dedos con el cerebro”².

De ahí la importancia de una cuidadosa selección de ejercicios que, siendo breves, aborden el problema específico y lo resuelvan eficazmente. Este principio coincide con la teoría de Alberto Jonás, quien en su extensa obra pretende proporcionar numerosos ejercicios de los cuales se puedan seleccionar los más adecuados según las necesidades del estudiante que pueden variar según sus características físicas, mentales, y musicales. Dohnányi coincide con el pensamiento de sus contemporáneos sobre la individualidad del método utilizado, como lo manejaría el famoso pedagogo Theodore Leschetizky, quien desde muchos años atrás ya utilizara diferentes recursos didácticos para cada alumno. No obstante, el material técnico que debe abordarse desde los primeros niveles de estudio no omite el estudio de escalas, arpeggios y octavas, que en la opinión de Dohnányi proporcionan la fluidez y el dominio del teclado³. Recomienda asimismo el estudio de un amplio repertorio de Bach, una selección de Czerny y Clementi. Además, un consejo para estudiantes y pianistas para

¹ Ernst von Dohnányi: *Essential Fingerexercises for obtaining a sure piano technique*. Rózsavölgyi, Berlin-Budapest-Leipzig, 1929, p. 4 [texto original en inglés].

² *Ibíd.*, p. 5 [texto original en inglés].

³ Ernst von Dohnányi en Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003, p. 165.

mantener la condición técnica sin descuidar el repertorio es seleccionar las partes difíciles de las obras y hacer de ellas estudios técnicos por sí solos⁴. Pero estos discernimientos sobre el desarrollo técnico no superan la importancia de la interpretación artística ya que, para este artista y pedagogo, es el alma de la música lo que más interesa y no el grupo de simples notas mecánicas y signos⁵. Según el testimonio de una de sus alumnas, Mischa Levitski, podemos conocer el interesante criterio pedagógico de Ernst von Dohnányi que concierne a la mayor importancia que debe dársele al desarrollo de la concepción musical y su interpretación:

“Cuando fui con Dohnányi, él primero me dio piezas más pequeñas, como *Kinderszenen* de Schumann y las sonatas más fáciles de Beethoven. Él cree que el ejecutante debe tener mucha más técnica que la que requiere la música que se está estudiando, así que normalmente recomienda obras que no exijan tan severamente la habilidad técnica del ejecutante, con el fin de que pueda comprender y conocer a fondo el significado de la pieza”⁶.

Es frecuente observar que los alumnos de piano se empeñan por dominar piezas cada vez más difíciles técnicamente sin que el mismo empeño abarque el perfeccionamiento del sentido musical de la interpretación, que lógicamente requiere que los problemas técnicos de la obra estén resueltos para el resultado satisfactorio del estudio de la interpretación. De la misma forma, muchos maestros parecen compartir esta idea de tratar de forzar el desarrollo técnico subyugando la intención musical a un nivel menor de importancia. Indudablemente, el desarrollo de las habilidades técnicas es fundamental, pero la idea de que las obras estudiadas no superen por mucho el nivel técnico del alumno, ayuda a desarrollar también la musicalidad y el sentido estético de la obra, que viene a ser el objetivo primordial del estudio de la técnica pianística.

⁴ *Ibíd.*, p. 166.

⁵ *Ibíd.*

⁶ *Ibíd.*

5.6. Arthur Friedheim (1859 - 1932)

5.6.1. Trayectoria Profesional



Fotografía publicada en
Master School, vol. III, p.
188.

Pianista, director y compositor ruso-alemán, nacido en San Petersburgo el 26 de octubre de 1859. Fallece en Nueva York el 19 de octubre de 1932. Empezó sus estudios a la edad de 8 años y siendo un niño prodigio realiza su primera aparición pública a la edad de 9 años. Estudió piano con Anton Rubinstein, etapa que no fue muy prolongada debido al desacuerdo de Friedheim sobre los desorganizados métodos utilizados por su maestro¹. Después de esto, inicia estudios con Franz Liszt y fue su alumno durante los últimos ocho años de la vida del gran maestro (de 1878 a 1886)². Vivió con él en Roma y Weimar siendo además su asistente. Por su cercanía e interacción con Liszt, se puede decir que Friedheim es uno de los máximos exponentes de su música, convirtiéndose en un referente para la siguiente generación de pianistas. Entre los años de 1891 y 1895 realiza presentaciones en Estados Unidos, donde inicia una carrera docente en el Chicago Collage of Music. Fue también profesor en la Chicago Collage of Music, California. En 1895 es nombrado profesor del Royal Manchester Collage of Music en Inglaterra. A partir de 1908 y hasta 1911 reside en Munich, centrando su actividad principalmente en la dirección de orquesta. Posteriormente, debido al inicio de la Primera Guerra Mundial, se establece nuevamente en Estados Unidos. En 1921 es nombrado profesor en la Canadian Academy of Music en Toronto, donde reside por varios años, hasta que finalmente se

¹ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2^a ed., vol. 9, Macmillan, Nueva York, 2001, p. 269.

² Alain Pâris: *Diccionario de Intérpretes y de la Interpretación Musical en el siglo XX*. Versión en español: Ed. Turner, Madrid, [s.a.]. Original: Robert Lallont, París, 1985.

establece en Nueva York. Entre sus alumnos destacan Natalie Curtis, Colin McPhee y Julius Prüwer, Charlton Keith, Reginald Stewart.

Aunque muy pocas, Friedheim realizó grabaciones³ que se caracterizan principalmente por una clara e impresionante técnica pianística, sin embargo, no son suficientes para apreciar la realidad del gran talento que poseía este personaje. Sus composiciones abarcan piezas para piano solo, un concierto para piano, piezas para canto y óperas. Friedheim escribió sus memorias y un estudio psicológico sobre Liszt, que no salió a la luz hasta que Theodore Bullock –discípulo de Friedheim– las recopiló y publicó después de la muerte de Friedheim con el título *Life and Liszt*⁴. En esta obra, Bullock recuerda el año en que Friedheim fue invitado por Alberto Jonás a colaborar en su obra *Master School*:

“En la primavera y verano de 1919, Friedheim estaba más ocupado que nunca. Estaba trabajando con James Gibbons Huneker en la compilación de las críticas de “Preludios y Estudios Románticos para piano” y había empezado también a escribir su cuarta ópera, “The Christians”, que junto con la quinta, “Giulia Gonzaga”, se quedarían sin terminar. Alberto Jonás le propuso el plan de colaborar en la producción de una “Escuela Magistral de la Virtuosity Pianística Moderna” de siete volúmenes y él aceptó la propuesta”⁵.

Arthur Friedheim gozaba de la amistad de Alberto Jonás y de muchos otros músicos como Godowsky, Rosenthal, Silote, Paderewsky, de Pachman, según menciona el propio Bullock en el prólogo de las memorias de Friedheim. Los últimos años de vida, Friedheim estuvo sumamente ocupado entre la enseñanza, la composición, edición musical, además de que escribía constantemente artículos para los principales periódicos musicales tanto de Estados Unidos como Inglaterra, además de ocasionales conciertos.

³ Véase James Methuen-Campbell: *Catalogue of recordings by classical pianists*. Vol. I, Disco Epsom, Chipping Norton, Oxfordshire, 1984, p. 14.

⁴ Arthur Friedheim: *Life and Liszt: the recollections of a concert pianist*. Editado por Theodore L. Bullock, Taplinger Publications, Nueva York, 1961.

⁵ *Ibíd.*, p. 23 [texto original en inglés].

5.6.2. Análisis Técnico de Ejercicios Originales

Ejercicio de Dedos

Fig. 46 Arthur Friedheim en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, pp. 129-130.

Original exercises, expressly written for this work, by:

Originalübungen eigens für dieses Werk geschrieben, von:

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:

Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:

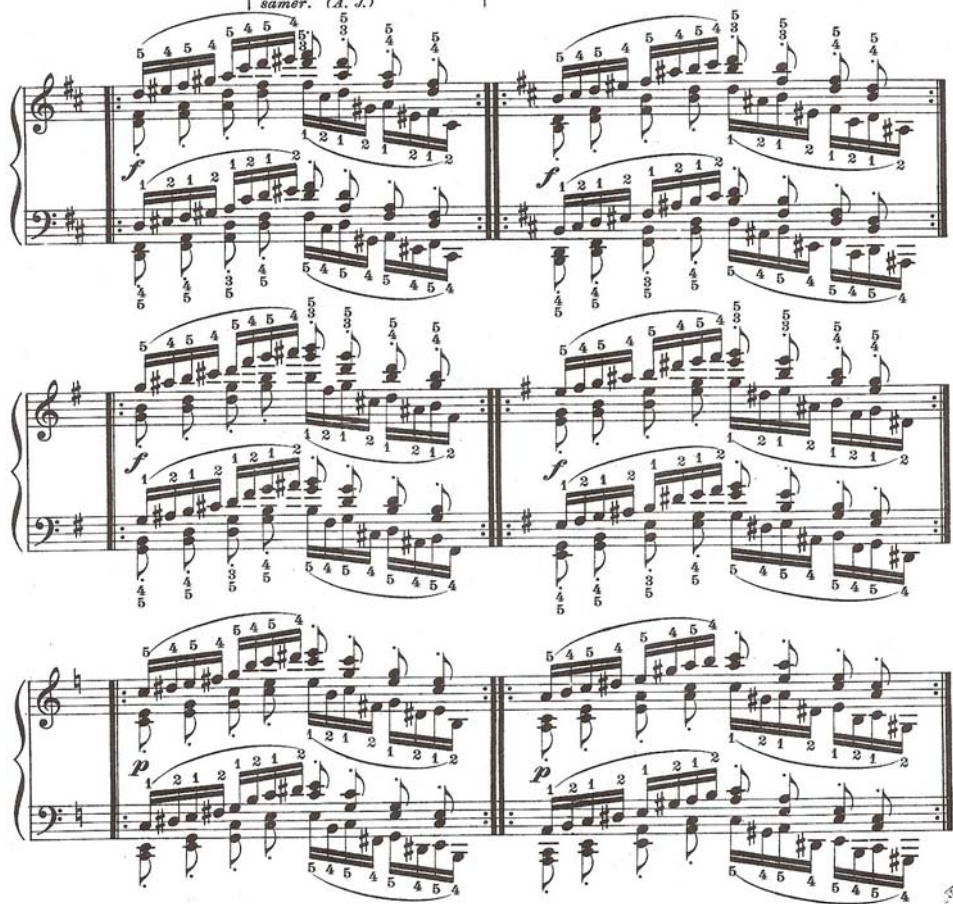
ARTHUR FRIEDHEIM

The following exercise brings a decided gain in technical proficiency. The 4th and 5th fingers are strengthened, stretched and made more pliant; opportunity is given to gain command over the simultaneous use of the legato and staccato touches; the hands are gently stretched and made more nimble; the wrists become more flexible. (A. J.)

Die folgende Übung fördert einen entschiedenen Gewinn in Bezug auf technische Fertigkeit. Der 4te und 5te Finger werden gestärkt, gestreckt und biegsamer gemacht; es wird dem Übenden Gelegenheit geboten, Herrschaft über den gleichzeitigen Gebrauch des legato und staccato Anschlags zu erlangen; die Hände werden dadurch leicht gestreckt und flinker; die Handgelenke werden biegsamer. (A. J.)

L'exercice suivant conduit à de sérieux progrès techniques. Il fortifie le 4ème et le 5ème doigt, les étire et les rend plus flexibles; il donne les moyens d'obtenir une bonne exécution simultanée du toucher legato et staccato; il étire doucement les mains et les rend plus légères; il augmente aussi la souplesse des poignets. (A. J.)

El ejercicio siguiente permite ganar en habilidad técnica. Estira el 4º y 5º dedo, los fortalece y los hace mas flexibles; da oportunidad para alcanzar el dominio de la ejecución simultánea del "toucher" legato y staccato; estira suavemente las manos y las hace más ligeras, y aumenta la flexibilidad de las muñecas. (A. J.)



The image displays four systems of piano technical exercises, each consisting of a grand staff (treble and bass clef). The exercises are written in G major and G minor, indicated by one sharp (F#) and two flats (Bb, Eb) respectively. The exercises are characterized by arpeggiated chords and specific fingerings indicated by numbers 1-5. The first system includes dynamic markings *pp* and *mp*. The second system includes *f* and *sf*. The third system includes *p*. The fourth system includes *f* and *p*. The exercises are designed to be played in all keys, as indicated by the text at the bottom right.

Thus in all keys.
 Ebenso in allen Tonarten.
 De même dans tous les tons.
 Asimismo en todos los tonos.

Friedheim escribe este ejercicio de dedos en el que propone el trabajo en *legato* principalmente del cuarto y quinto dedo en ambas manos, aunque también el primer dedo y segundo realizan esta misma figuración, la complicación es menor ya que son dedos más independientes.

La ejecución simultánea de los toques *legato* y *staccato* permiten aligerar el toque y distinguir entre dos líneas con diferente peso e intención muscular, muy beneficioso como ejercicio preparatorio de obras polifónicas. Esto nos recuerda uno de los estudios de Chopin, que tiene una figuración muy similar, sólo que el *legato* lo realiza con los dedos 5-4-3 de la mano derecha:

EJEMPLO 97 F. Chopin: Etude II. Op. 10. Cortot Édition. Maurice Senart, París, 1915, p. 16.



En su edición de trabajo, Cortot señala como principales dificultades en este estudio, el cansancio generado por el constante trabajo de los tres dedos que realizan el *legato* además de la comprensión de las dos actitudes musculares de la mano: una parte activa (A), y la otra parte acompañante (B), indicándolo gráficamente de la siguiente manera:

EJEMPLO 98 F. Chopin: Etude II. Op. 10. Cortot Édition. Maurice Senart, París, 1915, p. 14.



A. Partie agissante de la main.

B. Partie accompagnatrice.

Esta misma división en la acción muscular de la mano a la que se refiere Cortot, es la misma que emplearemos en el ejercicio de Friedheim en la escala ascendente, con la única diferencia de que en este ejercicio el *legato* es realizado sólo con el cuarto y quinto dedo de la mano. En la escala descendente esta división muscular se invierte quedando la parte acompañante en la letra A del ejemplo anterior.

La extensión que implica ligar los acordes iniciales genera un ligero estiramiento de las articulaciones, favoreciendo la elasticidad y flexibilidad de los dedos. Además, la intervención de los movimientos rotatorios del antebrazo ayuda al movimiento flexible de la muñeca que se requiere en el *legato* superior de la mano derecha con 5-4, y en el *legato* inferior con 1-2, y de forma inversa en la mano izquierda. Aunque una mano pequeña puede tener problema en la realización de este *legato*, puede ser recomendable su estudio como ejercicio de extensión.

El ejercicio consiste en dos compases, el primero en re mayor y el segundo, en su relativo si menor, compases que se transportan a tonalidades distantes de una cuarta, sol mayor y su relativo menor, do mayor y su relativo menor, etc., llegando hasta la bemol mayor con la indicación de que se estudie en todos los tonos, de modo que las diferentes disposiciones topográficas del teclado cambien las posiciones enriqueciendo el trabajo de este breve ejercicio.

Ejercicio de Escalas

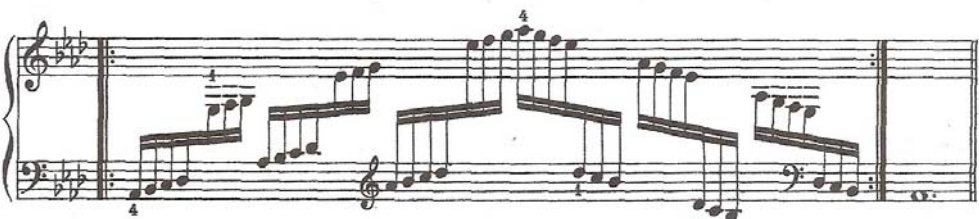
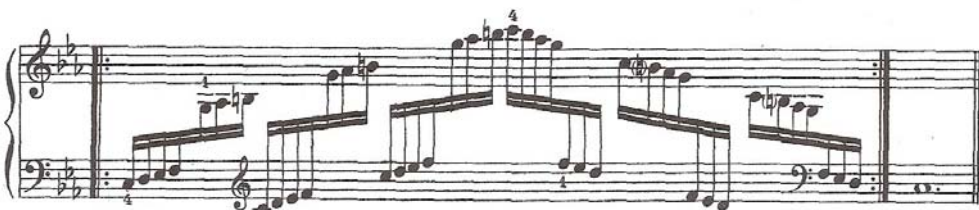
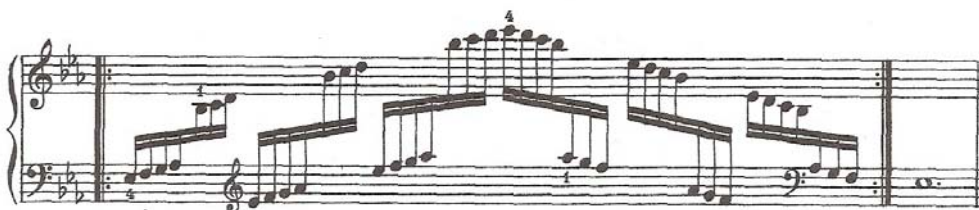
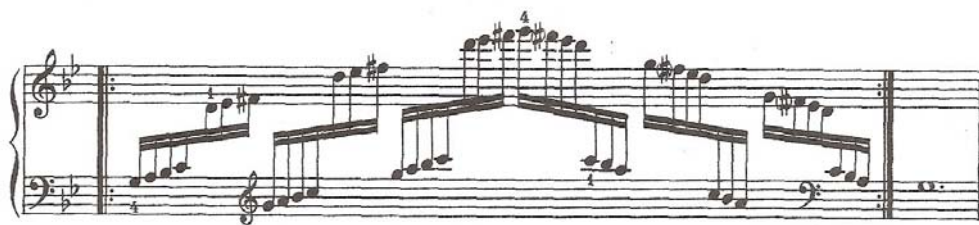
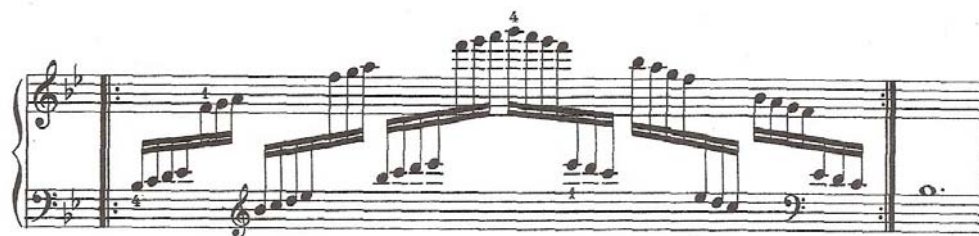
Fig. 47 Arthur Friedheim en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, pp. 68-69.

Original exercises, expressly written for this work, by:	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von:</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:</i>
--	--	--	---

ARTHUR FRIEDHEIM

Vivacissimo

legato



Thus in all keys

Ebenso in allen Tonarten

De même dans tous les
tonsAsimismo en todos los
tonos

Friedheim propone en este ejercicio una forma distinta de estudiar las escalas veloces con manos alternas. Desarrolla la flexibilidad de las muñecas debido a que el paso del pulgar se omite completamente, con la finalidad de ejecutarlas alternando las manos. Por lo tanto, el cambio de mano obliga a su paso rápido por encima de la otra con un movimiento de muñeca. En el caso de la escala ascendente, la mano izquierda pasa sobre la derecha, mientras ésta toca y a la vez baja su posición para dejar mayor comodidad a la llegada de la izquierda en el siguiente grupo de notas. En la escala descendente sucede lo contrario, la mano derecha pasa sobre la izquierda que baja ligeramente la posición para permitir mayor libertad a la mano derecha.

Esto puede parecer sencillo, pero téngase en cuenta que debe realizarse en *legato* y rápido lo que complica los movimientos de las manos y muñecas, por lo cual debe enfatizarse la flexibilidad de ellas. Además, el estudio de todas las tonalidades proporciona variantes en la posición de la mano debido a la diferente disposición de teclas blancas y negras lo que obliga a un ajuste en el estudio de cada una de las escalas. Recomendamos el estudio en lento para la seguridad de los movimientos, y *staccato* para subir velocidad y aligerar el toque.

Ejercicio de Notas Repetidas

Fig. 48 Arthur Friedheim en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, pp. 179-180.

Original exercise, expressly written for this work, by:	<i>Originalübung, eigens für dieses Werk geschrieben, von:</i>	Exercice original, écrit expressément pour cette oeuvre, par:	<i>Ejercicio original, escrito especialmente para esta obra, por:</i>
---	--	---	---

ARTHUR FRIEDHEIM

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system contains four measures, and the second system also contains four measures. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature has one sharp (F#). The music is characterized by repeated notes in the right hand, often beamed together, and chords in the left hand. Fingering numbers (1-3) are provided for many of the notes. The piece ends with a double bar line.

The first system of musical notation is for piano, in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two staves. The right hand features a complex, arpeggiated figure with a grace note and a fermata, marked with a '7' and a '5'. The left hand features a similar arpeggiated figure, also marked with a '7' and a '5'. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation continues the arpeggiated figures from the first system. It features similar complex, arpeggiated figures in both hands, marked with a '7' and a '5'. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system of musical notation concludes the piece. It features similar complex, arpeggiated figures in both hands, marked with a '7' and a '5'. The system concludes with a double bar line and repeat dots, followed by the text "etc.".

Dos breves pero interesantes compases que integran la ejecución de acordes con notas repetidas, las cuales se mantienen a la misma altura mientras los acordes suben y bajan a lo largo del teclado.

Es un ejercicio sencillo pero muy sonoro que desarrolla la habilidad en las repeticiones empleando diferentes dedos para la misma nota lo que favorece la claridad en la ejecución, además de beneficiar la coordinación ya que la repetición cambia de una mano a otra. La sonoridad de los acordes permite la utilización del peso del brazo con soltura, lo que aumenta la comodidad en este ejercicio, que recuerda fragmentos de obras liztianas en las que es frecuente el uso de acordes destacando a la vez líneas melódicas.

Al igual que los ejercicios anteriores, esto se transporta a todas las tonalidades mayores, debiendo estudiarse en cada una de ellas. Como podemos observar, se trata de un ejercicio muy breve que coincide con el concepto de Dohnányi de que un ejercicio técnico debe ser corto y fácil de memorizar, así como con la aseveración de Jonás de que es de mayor beneficio un solo ejercicio en todos los tonos que varios en la misma tonalidad.

Ejercicio de Terceras Dobles

Fig. 49 *Arthur Friedheim en Alberto Jonás*: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity.
Vol. IV, p. 24.

[illegible]

Esta página escrita por Friedheim, consiste en un pequeño ejercicio de un solo sistema que se transporta por intervalos de quinta desde sol *b*, hasta si *b*. Este sistema, se compone de progresiones ascendentes y descendentes que terminan en una nota blanca para dejar paso a la siguiente tonalidad. Lo interesante de este ejercicio es la digitación que propone, ya que para la mano derecha utiliza 2/1 (pulgares por debajo del primer dedo) y 5/3 para las terceras. De manera inversa en la izquierda emplea 5/1 y 2/4 (quedando el pulgar bajo el segundo dedo) lo que genera movimientos curiosamente recíprocos y cómodos de realizar con manos juntas.

El cambio de tonalidad va disminuyendo el número de teclas negras hasta llegar a do mayor con ninguna tecla negra, lo que progresivamente modifica la posición de la mano y le permite llegar con más facilidad a la ejecución de esta digitación sólo en teclas blancas, que aumentan la dificultad por el paso del pulgar por debajo del segundo dedo en la mano derecha.

Esta digitación es muy similar al ejercicio de terceras de Ignaz Friedman, quien recurre de la misma manera a la digitación 2/1 con el pulgar debajo del primer dedo en mano derecha. Sin embargo, Friedman la utiliza en posiciones que sean más cómodas sobre teclas negras y blancas, mientras en este caso, Friedheim es más audaz al integrar posiciones sobre teclas blancas también.

Ejercicios de Dobles Notas Mixtas

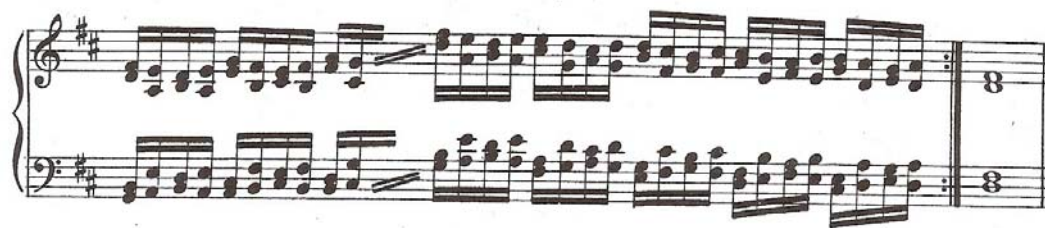
Fig. 50 Arthur Friedheim en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, pp. 269-270.

Original exercises expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por</i>
--	---	---	--

ARTHUR FRIEDHEIM

Moderato

Nº 1



Allegro



El primer ejercicio combina terceras y quintas dobles empleando una especial digitación para la mano derecha: 5/4-1/2-4/3-1/2 donde el pulgar se mantiene siempre debajo del segundo dedo, reduciendo su movilidad ya que se su acción se realiza debajo de la mano. La digitación de la mano izquierda no está indicada por lo que existe la duda del deseo del autor, por lo que tenemos dos posibilidades para esta digitación. La primera, 3/5-1/4-2/3-1/4, que sería la más cómoda y común, y la segunda, que atiende a la digitación inversa de la mano derecha: 4/5-2/1-3/4-2/1.

En el segundo ejercicio, observamos una digitación más cómoda para las progresiones de notas dobles, donde la izquierda se toca una octava más grave. La intervención de los movimientos laterales de la mano es esencial para la ejecución de este ejercicio, para lo cual se debe atender a la soltura del antebrazo que es el guía la posición de la mano.

Ejercicio de Octavas

Fig. 51 Arthur Friedheim en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 115.

Original exercises expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por</i>
--	---	---	---

ARTHUR FRIEDHEIM

Friedheim utiliza en este breve ejercicio el recurso de estudiar con diferentes ritmos, situación muy familiar en toda la *Escuela Magistral* de Jonás. La idea principal es desarrollar al movimiento de antebrazo utilizado en la ejecución de octavas, que aquí se trabaja con intervalos mayores y menores de una octava.

El uso de primer y quinto dedo para todos los intervalos permite una mayor atención en los movimientos realizados, y el estudio con ritmos distintos permite aumentar la soltura del brazo para subir la velocidad y no desviar la concentración. No es adecuado para manos pequeñas, ya que el intervalo mayor es de una décima.

5.6.3. Criterios Pedagógicos

Los ejercicios originales de Arthur Friedheim para la *Escuela Magistral* de Jonás, fueron escritos en una de las épocas más ocupadas del célebre pianista, como lo menciona su alumno Theodore Bullock, por lo que quizá no desarrolló trascendentes propuestas de estudio técnico como podríamos esperar de un alumno de Rubinstein y Liszt. No obstante, los recursos utilizados por Friedheim se corresponden con los principios técnicos y pedagógicos analizados y utilizados en esta la obra de Alberto Jonás y que son parte del estudio de la moderna técnica del piano:

1. Ejercicios breves y fáciles de memorizar.
2. Estudio de los ejercicios en todas las tonalidades, obteniendo mayor beneficio debido a las diferentes posiciones que se generan por la topografía del teclado.
3. Dominio y control sobre la ejecución de toques diferentes en la misma mano.
4. Estudio de escalas con manos alternas utilizando el toque *legato* y recurriendo a la ligereza de manos para obtener uniformidad en el toque.
5. Desarrollo de la habilidad en la ejecución de notas repetidas.
6. Empleo de digitaciones especiales para la ejecución de notas dobles, ampliando el abanico de opciones del ejecutante, a favor de la sonoridad.
7. Utilización del cambio rítmico del mismo pasaje como parte del proceso de estudio.

Como ya lo mencionamos anteriormente, Friedheim fue un virtuoso del piano que tuvo la fortuna de convivir cercanamente con Franz Liszt, empapándose de toda su filosofía estética, adquiriéndola como propia. Por ello, fue aclamado como uno de los máximos exponentes de la música lisztiana para lo que debió de haber trabajado y adquirido una técnica impecable, aún cuando el propio Friedheim reconoció que al

llegar con Liszt su ejecución era algo *caótica*¹, aunque había estudiado por cuatro años con Anton Rubinstein. Podemos deducir que su ejecución fue “ordenada” por Liszt, puliendo su técnica interpretativa. Como sabemos, Liszt no se caracterizaba por tener un método pedagógico preciso y que, como Leschetizky, optaba por la individualidad metodológica preservando el carácter y características propias de cada estudiante. De esta manera, Friedheim fue conducido al igual que los demás alumnos de Liszt y como la mayoría de los virtuosos de su época, concibió la técnica como el medio de expresar su propia concepción artística.

¹ Arthur Friedheim: *Life and Liszt: the recollections of a concert pianist*. Editado por Theodore L. Bullock, Taplinger Publishing, Nueva York, 1961, p. 45.

5.7. Ignaz Friedman (1882-1948)

5.7.1. Trayectoria Profesional

Pianista y compositor polaco nació en Podgorze, Cracovia el 13 de febrero de 1882. Fallece en Sidney el 26 enero de 1948. Estudia musicología con Guido Adler y composición con Hugo Riemann en el Conservatorio de Liepzig. A partir de 1901 estudia con Leschetizky, siendo además su asistente, durante un período de tres años. Fue alumno también de Busoni en sus clases maestras¹.

Después de su debut en Viena en noviembre de 1904², mantuvo una constante actividad actuando en Europa cada año, además de múltiples presentaciones en Estados Unidos y Sudamérica, así como Islandia, Turquía, Egipto, Sudáfrica, Palestina Japón, Nueva Zelanda y Australia.

Friedman realizó cerca de 2800 conciertos³ a lo largo de cuarenta años de exitosa carrera como pianista de concierto. En menor cantidad, también realizó música de cámara al lado de grandes figuras de la época como el violinista Bronislaw Hubermann⁴ y Pablo Casals. En 1923, realiza su primera grabación para la compañía American Columbia⁵.



Ignaz Friedman en portada del disco *Great Pianists. Friedman.* Naxos, Canada, 2002.

¹ Friedman tomó algunas clases maestras con Busoni en 1908, según consta en carta escrita por Busoni para Ludwig Bosendorfer. Ferruccio Busoni: *Selected Letters*. Traducido, editado y con una introducción de Anthony Beaumont, Butler & Tanner, Londres, 1987, p. 91.

² Friedman tocó en este debut el *Concierto en D menor* de Brahms, el *Primer Concierto* de Tchaikovsky y el *Concierto en Eb* de Liszt. Ignaz Friedman: *Great Pianists*. Intérprete Ignaz Friedman. Naxos, Canada, 2002, p. 2 [Nota de Jonathan Summers].

³ AA.VV: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. XIX, 2ª ed., Macmillan, Nueva York, 2001, p. 271.

⁴ Friedman toca con Bronislaw Hubermann y Pablo Casals los tríos de Beethoven en Viena conmemorando el centenario de la muerte del compositor en 1927. Alain Pâris: *Diccionario de Intérpretes y de la Interpretación Musical en el siglo XX*. Versión esp. Ed. Turner, Madrid, [s.a.]. Original: Robert Lallont, París, 1985.

⁵ Ignaz Friedman: *Great Pianists*. Intérprete Ignaz Friedman. Naxos, Canada, 2002, p. 2 [Nota de Jonathan Summers].

Su residencia hasta 1914 fue en Berlín, estableciéndose después en Copenhague. En 1920 emigra a Estados Unidos, y a partir de 1940 reside en Australia tras una invitación de la Australian Broadcasting Commission para una gira de conciertos. Friedmann se retira en 1943 a causa de una parálisis parcial de su mano izquierda.

Además de una brillante carrera como concertista, fue conocido como compositor. Entre sus numerosas obras para piano solo se encuentran *Elle Danse*⁶, *Sonatina* Op. 82 no. 1⁷, *Etudes* Op. 63, *Cinq Morceaux* Op. 81, *Preludes* Op. 80, *Quinteto para Piano y Cuerdas* en Do menor. Como editor, publicó la obra completa de Chopin, las principales obras de Beethoven, Mendelsshon, Liszt, Schumann, grabando obras de estos mismos compositores y algunas obras propias⁸.

Entre sus alumnos podemos citar: Natanael Broman, Ryzard Byk, Julius Chaloff, Meter Cooper, Algot Haquinius, Bruce Hungerford, Karl Maria Savery y Victor Schioler.



Fotografía de Ignaz Friedman publicada por primera vez, realizada especialmente para la *Master School*, vol. IV, p. 256.

⁶ Grabada por el propio Friedman el 6 de septiembre de 1926 para English Columbia.

⁷ Partitura en Archivo Musical de Madrid, signatura: MP 485 (4).

⁸ Véase la obra completa de grabaciones de Friedman en Ignaz Friedman: *Great Pianists*. Intérprete Ignaz Friedman. Naxos, Canada, 2002.

5.7.2. Análisis Técnico de Ejercicios Originales

Ejercicios de Dedos

Fig. 52 Ignaz Friedman en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, pp. 139-145.

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, ei- gens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices origi- naux, écrits expressé- ment pour cette oeuvre par	<i>Ejercicios origi- nales, escritos espe- cialmente para esta obra, por</i>
IGNAZ FRIEDMAN			
<p>These exercises re- quire more care in their execution and are pro- ductive of more techni- cal results than may ap- pear at first glance. Left hand is ever apt to play with a weaker, less re- sonant singing tone than right hand. Care must be given that both hands alternate with absolute evenness of touch and tone. This alternation is to be accomplished with ease, even with abandon, the hands being lifted from the keyboard at the same height; thereby "uncon- scious" technical accuracy is encouraged. The ac- cents are to be given by either hand with the same firmness and equality of tone. When greater speed is attempted the clarity and "pearliness" of touch must be preserved. Prac- tise <i>pp-p-mf-f</i> and also</p> <p>(A. J.)</p>	<p><i>Diese Übungen er- fordern mehr Vorsicht beim Spielen und sind nutzbringender als es auf dem ersten Blick erscheinen mag. Die linke Hand ist immer dazu geneigt, mit einem schwächeren, weniger wi- derhallenden oder singen- den Anschlag zu spielen als die rechte Hand. Man muss sorgfältig darauf achten, dass beide Hände sich mit absoluter Gleich- heit in Bezug auf An- schlag und Ton ablösen. Der Wechsel in den Hän- den muss mit Leichtig- keit, ja sogar mit Ge- lassenheit stattfinden, indem man die Hände von der Klaviatur gleich hoch aufhebt; dadurch wird "unbewusste" tech- nische Akkuratess ent- wickelt. Beide Hände müssen die Akzente mit demselben festen An- schlag und Gleichheit im Tone hervorbringen. Bei grösserer Schnellig- keit sollte man durchaus die Klarheit und das "Perlengleiche" des An- schlags beibehalten. Man übe <i>pp-p-mf-f</i> und auch</i></p> <p>(A. J.)</p>	<p>Les exercices sui- vants nécessitent plus de soin dans l'exécu- tion et ils produisent de meilleurs résultats au point de vue tech- nique qu'on ne pour- rait le croire tout d'a- bord. La main gauche a toujours tendance à jouer avec un ton chan- tant plus faible et moins résonnant que la main droite. Il faut avoir soin que les deux mains al- ternent avec une par- faite égalité de toucher et de son. Cette alter- nance doit être accom- plie avec aisance, même avec laisser-aller, les mains devant se lever à la même hauteur au- dessus du clavier; par là, on arrive à la sû- reté technique "incon- sciente". Les deux mains doivent donner les ac- cents avec la même fer- meté et la même éga- lité de son. Lorsque l' on essaye une plus grande vitesse, il faut conserver la clarté et le "perlé" du toucher. A étudier <i>pp-p-mf-f</i> et aussi</p> <p>(A. J.)</p>	<p>Los ejercicios sig- uientes requieren más cuidado en la ejecu- ción y son de más pro- vecho para el pianista, que lo que se pudiera creer a primera vista. La mano izquierda tiene tendencia a tocar con un "toucher" menos re- sonante, más débil que el de la mano derecha. Hay que cuidar que ambas manos alternen con completa igualdad de tocar y de sonido. Esta alternación se ejecutará hasta con abandono, levantando las manos a la misma altura. Las manos de- ben dar los acentos con igual firmeza e igual- dad de sonido. Cuando se empieza a tocar es- tos ejercicios más a- prisa hay que esfor- zarse en conservar la claridad y el "toucher" "aperlado". Estúdiese <i>pp</i> <i>p-mf-f</i> y también</p> <p>(A. J.)</p>

1

(Andante - Moderato - Allegro)

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo markings are Andante, Moderato, and Allegro. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first system has a treble staff with a sequence of notes and a bass staff with a sequence of notes. The second system has a treble staff with a sequence of notes and a bass staff with a sequence of notes. The third system has a treble staff with a sequence of notes and a bass staff with a sequence of notes. The fourth system has a treble staff with a sequence of notes and a bass staff with a sequence of notes. The fifth system has a treble staff with a sequence of notes and a bass staff with a sequence of notes.

Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. For example, in the first system, the treble staff has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and 3, 4, 5. The bass staff has fingerings 5, 4, 3, 2, 1 and 4, 3, 2, 1.

The musical score consists of five systems of piano music. Each system is written for piano (piano) and features a treble and bass staff. The notation includes various fingerings, slurs, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats). The first system has a 3/4 time signature. The second system has a 3/4 time signature. The third system has a 3/4 time signature. The fourth system has a 3/4 time signature. The fifth system has a 3/4 time signature and ends with a double bar line and repeat signs.

System 1: Treble staff starts with a 3/4 time signature. Bass staff has fingerings: 3 4 5 / 2 3 4 / 1 2 3.

System 2: Treble staff has fingerings: 1 2 3 / 2 3 4 / 3 4 5. Bass staff has fingerings: 5 4 3 / 4 3 2 / 3 2 1.

System 3: Treble staff has fingerings: 3 2 / 4 3 / 5 4. Bass staff has fingerings: 3 2 / 4 3 / 5 4.

System 4: Treble staff has fingerings: 3 4 5 / 2 3 4 / 1 2 3. Bass staff has fingerings: 3 4 5 / 2 3 4 / 1 2 3.

System 5: Treble staff has fingerings: 3 4 5 / 2 3 4 / 1 2 3. Bass staff has fingerings: 3 4 5 / 2 3 4 / 1 2 3.

2

The image displays a piano exercise score for exercise 2, consisting of five systems of musical notation. Each system is written for piano (p) and includes fingerings and articulations.

System 1: The first system shows a sequence of chords and intervals. Fingerings are indicated above the notes: 1 2 3, 2 3 4, 3 4 5. Below the notes, the sequence 5 4 3, 4 3 2, 3 2 1 is written.

System 2: The second system continues the sequence with similar chordal structures and fingerings.

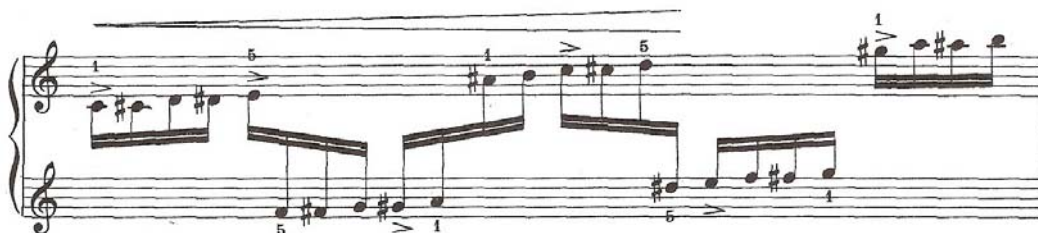
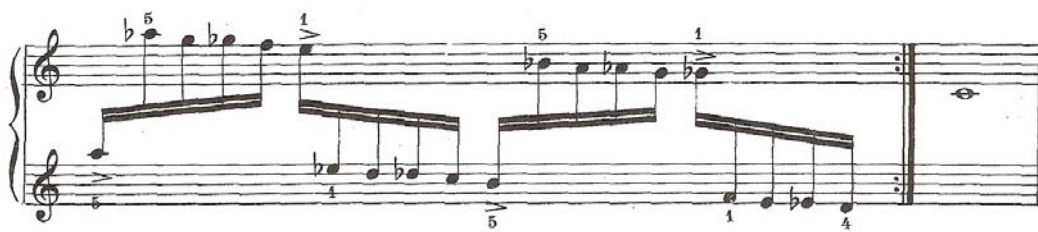
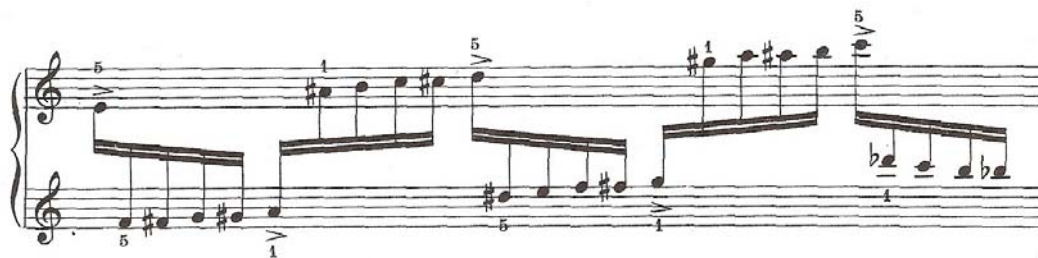
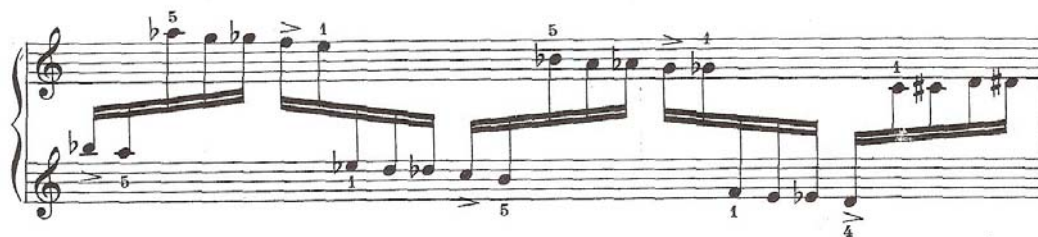
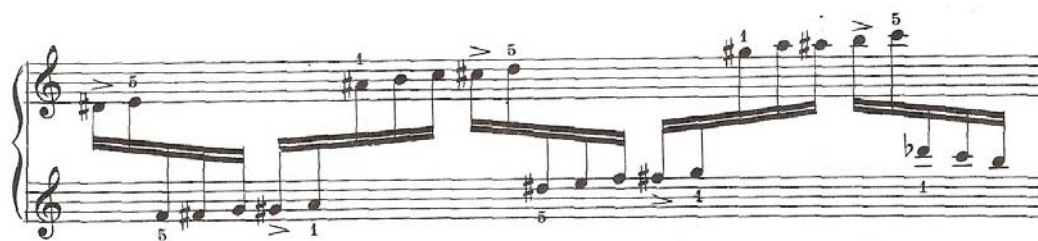
System 3: The third system introduces a new sequence of chords and intervals. Fingerings are indicated above the notes: 3 2 1, 4 3 2, 5 4 3. Below the notes, the sequence 3 4 5, 2 3 4, 1 2 3 is written.

System 4: The fourth system shows a sequence of chords and intervals, ending with a double bar line and a repeat sign.

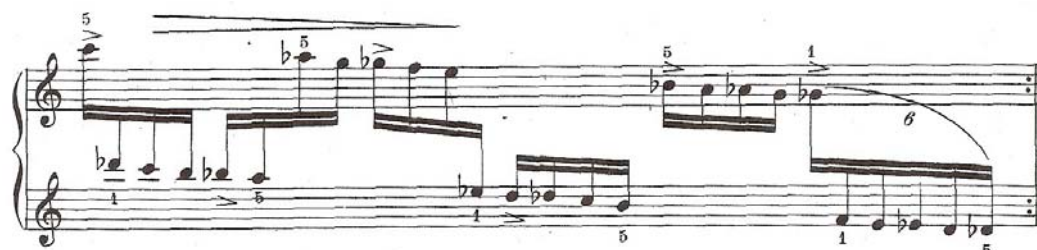
System 5: The fifth system shows a sequence of chords and intervals, ending with a double bar line and a repeat sign. Fingerings are indicated above the notes: 1 2 3 4 5, 1 5, 1 5.

3

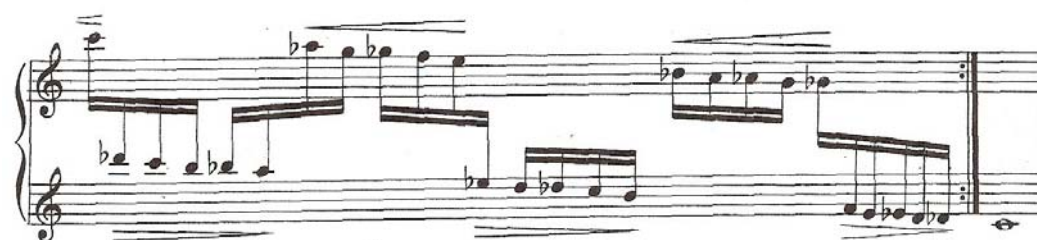
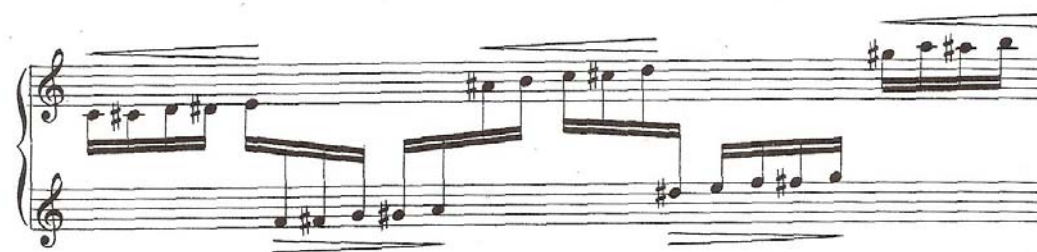
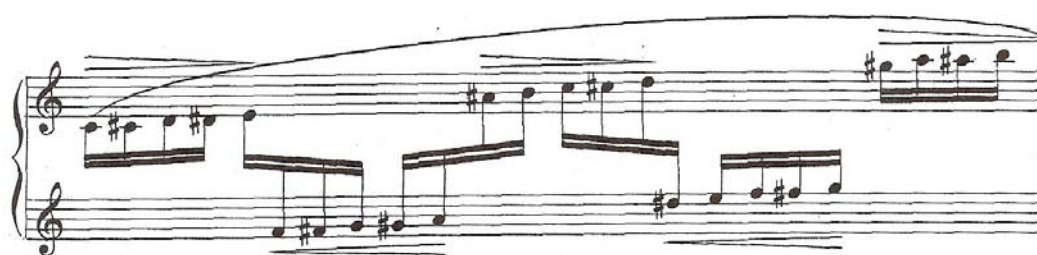
The image displays five systems of musical notation for a piano piece, numbered 3. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation is complex, featuring many beamed notes, slurs, and various fingerings indicated by numbers 1 through 5. There are also many accidentals (sharps, flats, and naturals) throughout the piece. The first system starts with a treble staff containing a series of beamed eighth notes and a bass staff with a similar pattern. The second system continues with more complex rhythmic patterns and fingerings. The third system shows a mix of eighth and sixteenth notes. The fourth system features a more melodic line in the treble staff. The fifth system concludes with a final cadence. The overall style is characteristic of early 20th-century piano technique exercises or études.



4



5



En este ejercicio Friedman propone desarrollar progresivamente la igualdad en el toque y en el sonido empleando ambas manos para una sola línea melódica. El primer paso lo escribe con grupos de seis semicorcheas marcando acentos cada tres notas, donde las manos se alternan para ejecutar estas figuraciones cromáticas. El estudio de este ejercicio se indica con tres diferentes digitaciones, lo que sugiere el trabajo de todos los dedos para lograr la uniformidad en la ejecución con cualquiera de los dedos que se empleen y cada una de ellas utiliza los mismos dedos en cada mano. Para que no haya confusión en la lectura de estas digitaciones, indicaremos las tres de la siguiente manera:

	Mano Derecha	Mano Izquierda
1	3-4-5	5-4-3
2	2-3-4	4-3-2
3	1-2-3	3-2-1

La ejecución de estas notas cromáticas mantiene muy cercanos los movimientos entre las manos, lo que exige que la muñeca muy flexible retire la mano con un elástico movimiento vertical para que la otra pueda aproximarse casi a la misma posición de la mano que sale. Los acentos coinciden en un principio con la entrada de cada mano lo que facilita la cercana alternancia de manos, sin embargo, la coincidencia de los acentos se va modificando de forma que el peso que genera cada cambio de mano debe ser suavizado.

Hemos numerado los cinco pasos que propone Friedman en este ejercicio donde los cambios de acentuación son esenciales para desarrollar esta igualdad en el toque de los dedos. La primera parte (mostrada con el número 1), se indica con acentos cada tres notas, mientras que la segunda parte (número 2) la rítmica es modificada para acentuarse cada cuatro notas. En la tercera parte (número 3), la acentuación es cada

cinco notas, ejecutando consecutivamente una escala cromática, que progresivamente va cambiando la digitación para que el apoyo coincida con dedos diferentes. La misma escala cromática cambia su rítmica en el paso número 4 donde los acentos se realizan cada cuatro notas, para pasar a la última parte (número 5) donde se omiten todos los acentos para sugerir finalmente una ejecución uniforme, continua de todo el cromatismo. Como se puede observar, es una serie de pasos donde a través del cambio rítmico y del estudio metodológico de la dificultad se logra la obtención de los objetivos que son en este caso, la igualdad de los dedos en la ejecución de una escala cromática, que resulta en equilibrio en el toque y en la continuidad del sonido. En los comentarios de Alberto Jonás sobre este ejercicio señala mantener un toque *aperlado* al ejecutarse con mayor velocidad, lo que ayuda a aligerar el peso de la mano favoreciendo así la velocidad.

Ejercicios para Seguridad en la Ejecución

Fig. 53 Ignaz Friedman en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, pp. 241-248.

Original exercises,
expressly written for
this work, by

*Originalübungen,
eigens für dieses Werk
geschrieben, von*

Exercices originaux,
écrits expressément pour
cette œuvre, par

*Ejercicios originales,
escritos especialmente
para esta obra, por*

IGNAZ FRIEDMAN

These virtuoso exercises develop certainty of touch, "feeling of the distance," decision, and thereby are highly effective in securing technical accuracy. It is recommended to change the dynamic gradation with every new tonality; thus: *mf* in C major, *f* in D flat major, *p* in D major, *pp* in E flat major, *ff* in E major, etc. Practise first Legato, then Staccato, in *Andante*, *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro*. (A.J.)

Diese Virtuosen Übungen entwickeln Zuverlässigkeit im Anschlag, "das Gefühl der Entfernung," Entschlussfähigkeit, und sind deshalb vom grössten Gewinn in Bezug auf die Entwicklung der technischen Akkuratess. Es empfiehlt sich, die dynamische Abstufung mit jeder neuen Tonart zu wechseln; zum Beispiel mf in C Dur, f in Des Dur, p in D Dur, pp in Es Dur, ff in E Dur etc. Man übe sie erst Legato, dann Staccato, im Andante, Moderato, Allegretto, Allegro. (A.J.)

Ces exercices de "virtuose" développent la précision du toucher, le "sentiment de la distance," la décision, et par cela même aident beaucoup à obtenir la sûreté technique. Il est recommandé de changer de degré dynamique à chaque tonalité nouvelle; par exemple: *mf* en ut majeur, *f* en ré bémol majeur, *p* en ré majeur, *pp* en mi bémol majeur, *ff* en mi majeur, etc. Etudiez d'abord legato, puis staccato, en *Andante*, *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro*. (A.J.)

Estos ejercicios de "virtuoso" desarrollan precisión en el "toucher," sentimiento de la distancia," decisión, y por lo mismo son de gran efecto para obtener la seguridad de la técnica. Se recomienda cambiar la gradación dinámica a cada tonalidad nueva; por ejemplo: mf en Do mayor, f en Re bémol mayor, p en Re mayor, pp en Mi bémol mayor, ff en Mi mayor, etc. Estúdiense primeramente legato, luego staccato, en Andante, Moderato, Allegretto, Allegro. (A.J.)

Nº 1

The musical score for No. 1 is written on a grand staff with a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. The music is written in a single system. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1 through 5. A repeat sign is present at the end of the first measure. The bass staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1 through 5. A repeat sign is present at the end of the first measure. The score is labeled 'Nº 1' on the left side.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The bass staff has a key signature of four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) and a common time signature. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes fingerings and a repeat sign at the end.

A musical score for the song "The Rose Tree". It features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign. Fingering numbers (1-5) are provided for many of the notes. The piece concludes with a final chord and a repeat sign.

8

5 1 3 1 4 1 3 3
3 1 4 1 3 1 4 1 3

5 1 3 1 4 1 3 1 2
3 1 4 1 3 1 4 1 3

1

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

Nº 2

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

Nº 3

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

Nº 4

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

Nº 5

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

Nº 6

1 2 3 5
2 3 1 5

1 5 1 5
1 5 1 5

1 2 3 5
2 3 1 5

1 5 1 5
1 5 1 5

1 2 3 5
2 3 1 5

1 5 1 5
1 5 1 5

1 2 3 5
2 3 1 5

1 5 1 5
1 5 1 5

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

Nº 7

In all keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

Ejercicio 1. Saltos cómodos que se complementan con grados conjuntos de la otra mano. Traslado completo de la mano en posición abierta empleando movimientos laterales con movimiento rápido del antebrazo que guía la mano.

Ejercicio 2. Misma figuración que cambia la segunda nota una octava más baja lo que permite integrar al ejercicio el paso del pulgar con los saltos.

Ejercicio 3. Ambas manos trabajan la escala diatónica que la mano derecha ejecuta intercalando dos grados conjuntos con un salto, mientras la izquierda realiza la escala en grados conjuntos invirtiendo la escritura en el segundo compás. Señala dos digitaciones, la primera indica iniciar con el segundo dedo que obliga al paso del pulgar por debajo de este dedo. Fácil de memorizar y de aprender melódicamente los saltos gracias a la continuidad musical de la escala mayor diatónica.

Ejercicio 4. Aumenta el grado de dificultad debido a la combinación de saltos en ambas manos, sin embargo, la línea musical se mantiene en la continuidad sonora de la escala mayor, lo que facilita la concentración y la memorización del ejercicio. Interesante el manejo de estos intervalos que musicalmente cercanos permiten desarrollar el sentido de la distancia de una manera lógica y sencilla.

Ejercicio 5. Mantienen la idea del seguimiento melódico de la escala mayor recorriendo intervalos distantes con dedo quinto y primero, lo que requiere movimientos rotatorios del antebrazo para facilitar la acción.

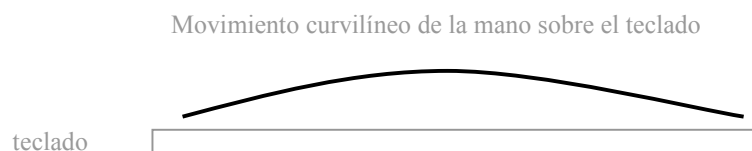
Ejercicios 6. Figuración similar al ejercicio 5, que invierte la escritura para la mano derecha en la izquierda.

Ejercicio 7. Una variación más de los seis ejercicios anteriores, alternando saltos con grados conjuntos.

Esta serie de ejercicios debe ser estudiada en todas las tonalidades, de esta manera, se tendrá el reconocimiento de las distintas posiciones que ellas generan obteniendo mayor seguridad. La ejecución de estas notas distantes desarrolla la rapidez en los movimientos, que pueden ser rotatorios del antebrazo o ayudados por ligeros movimientos laterales de la mano. La soltura y ligereza en el toque permite ligar

sonoramente notas que no pueden ser ligadas con los dedos, por lo tanto, se requiere mayor agilidad y precisión en los movimientos para lograrlo. El traslado de la mano deberá por lo tanto realizarse a través de un movimiento ligeramente curvo y cercano al teclado de la muñeca de modo que la llegada a la nota lejana sea suavizada para obtener continuidad en el sonido.

EJEMPLO 99

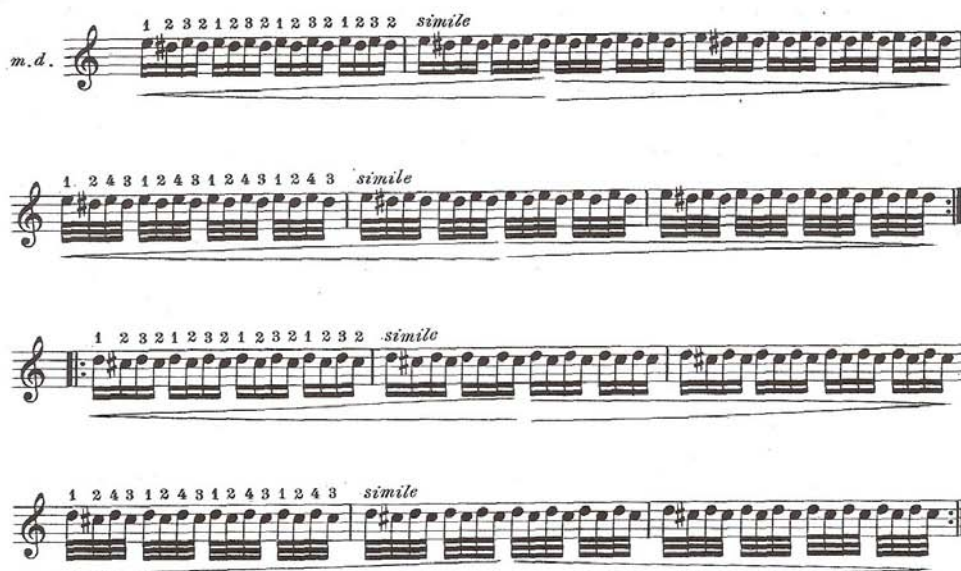


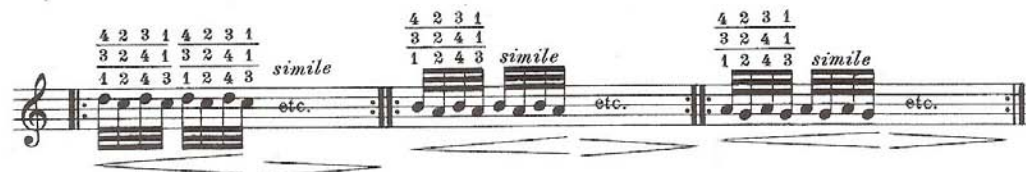
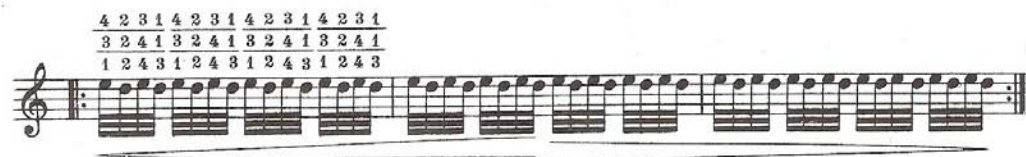
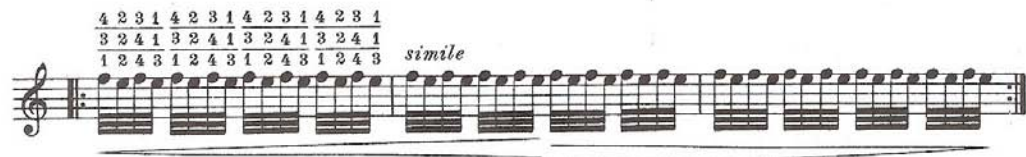
Clasificados por Alberto Jonás como ejercicios virtuosos que desarrollan la seguridad, recomienda asimismo el estudio con cambios dinámicos, con diferentes toques, y subir progresivamente la velocidad. Recomendamos el estudio en *staccato* y lento para ubicar la distancia, aligerar el toque y subir velocidad.

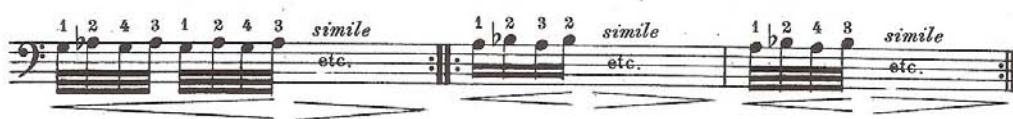
Ejercicios de Trinos

Fig. 54 Ignaz Friedman en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, pp. 234-236.

Original exercises, expressly written for this work, by	Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von	Exercices origi - naux, écrits expresse - ment pour cette oeuvre, par	Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por
IGNAZ FRIEDMAN			
"Special fingerings for trills, very frequently used by myself; difficult, but most convenient for long trills." (signed:) Ignaz Friedman.	"Aparte Triller Fingersätze, von mir sehr viel gebraucht; schwer, aber für lange Triller am bequemsten? (gezeichnet) Ignaz Friedman.	"Doigtés spéciaux pour trilles, très fréquem - ment employés par moi; difficiles, mais des plus utiles pour les longs trilles." (signé:) Ignaz Friedman.	"Digitaciones especiales para trinos, empleados por mí muy a menudo; son difíciles, pero las mejores que hay para los trinos largos." (firmado) Ignaz Friedman.
The first two fingerings are very ingenious and, as far as I know, have not been published before. They promote speed and flexibility of fingers and hands, and are indeed unusually fine fingerings for actual performance. Of especial significance is the emphatic statement, made by the great virtuoso as regards their practical value in long trills. (A.J.)	Die ersten zwei Fingersätze sind sehr geschickt ausgedacht und meines Wissens nach noch nicht zum Abdruck gebracht worden. Sie entwickeln in den Fingern und Händen Schnelligkeit und Biegsamkeit und sind in der Tat für den Vortrag vorzüglich. Von besonderer Bedeutung ist die emphatische Erklärung des grossen Virtuosen in Bezug auf ihren praktischen Wert für lange Triller. (A. J.)	Les deux premiers doigtés sont très ingénieux, et, à ma connaissance, n'ont pas encore été publiés. Ils développent la vitesse et la flexibilité des doigts et des mains; ce sont en vérité de fort excellents doigtés dans l'exécution même. La déclaration catégorique faite par le grand virtuose au sujet de leur valeur pratique dans les trilles longs est d'une signification toute spéciale. (A.J.)	Las dos primeras digitaciones son muy ingeniosas y, que yo sepa, no han sido aun publicadas. Desarrollan rapidos y flexibilidad de los dedos y de las manos y son sin duda alguna, de las mejores de suma excelencia. Tiene significación especial la declaración enfática que acerca de su valor práctico para los trinos largos, da el gran virtuoso. (A. J.)







La propuesta en estos ejercicios es el trabajo de manos por separado, en la que podemos distinguir el estudio de dos tipos de trinos: trinos ejecutados con tecla blanca y negra, y ejecución de trinos en teclas blancas.

Para el estudio de los primeros, Friedman establece la realización de trinos en cinco posiciones que permiten alcanzar una tecla negra después de una blanca, estas son *mi-re#*, *re-do#*, *si-la#*, *la-sol#* y *sol-fa#*.

La originalidad de estos trinos reside en las digitaciones, dos diferentes digitaciones para desarrollar la rapidez en los movimientos de los dedos, además de requerir su completa independencia. La primera digitación 1-2-3-2 (en ambas manos), favorece la claridad de la ejecución siendo la más cómoda de las dos debido a la acción de los dedos más fuertes e independientes. En el caso de la segunda 1-2-3-4, puede ser más complicada por el empleo del cuarto dedo que implica más cambios de dedo manteniendo una posición muy cerrada de la mano, lo que pudiera ser un poco incómodo en la ejecución veloz, pero que su estudio favorece la agilidad de los dedos.

A partir del sexto sistema, podemos observar el ejercicio para trinos en dos teclas blancas, el cual se indica con tres diferentes digitaciones, que utilizan los dedos 1, 2, 3, 4 en diferente orden coincidiendo todas en implicar movimientos laterales del pulgar que constantemente está por debajo de los demás dedos. Se sugiere el estudio de este ejercicio en los siete grados de la escala, pero debido a que la topografía del teclado es la misma ya que sólo se utilizan teclas blancas, creemos innecesaria esta indicación, a menos de que la intención sea repetirlo siete veces.

Ejercicios de Terceras Dobles

Fig. 55 Ignaz Friedman en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 30.

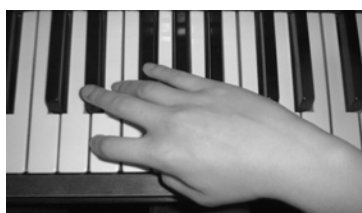
Original exercises, ex- pressly written for this work, by	<i>Originalübungen, ei- gens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente pa- ra esta obra, por</i>
---	---	---	--

IGNAZ FRIEDMAN

The musical score is composed of seven staves, each featuring a continuous sequence of double-third chords. The notation includes fingerings (1-5) and the word 'simile' to indicate the playing style. The staves alternate between treble and bass clefs. The key signature transitions from one sharp (F#) to one flat (Bb) across the piece.

La escritura de este ejercicio pudiera ser de trinos en terceras dobles, pero que si no era la intención de Friedman escribir trinos, sí podemos pensar que la ejecución de estas terceras es rápida debido a la utilización de fusas en su escritura. No obstante la grafía, es la digitación la que propone una posición de la mano que, aunque se puede clasificar como poco común, facilita la ejecución de estas terceras debido a la disposición de las teclas negras con relación a las teclas blancas por medio de la posición de la mano casi paralela al teclado, y en la que es posible utilizar la rotación del antebrazo.

EJEMPLO 100 *Mano Derecha*



EJEMPLO 101 *Mano Izquierda*



Indudablemente, la idea de Friedman es trabajar esta posición en la que el codo debe abrirse separándose del cuerpo para poder realizar este tipo de movimiento, de otro modo se hubiera podido recurrir a una digitación más sencillas como 1/4-2/3 o 1/3-2/4. Cabe mencionar que la posición de la muñeca interviene directamente en un mayor o menor uso de los movimientos rotatorios, por lo que se debe encontrar la altura más cómoda de la muñeca de modo que se obtenga claridad en la ejecución, evitando subir en exceso la muñeca para evitar tensión en el antebrazo.

4 1 5 2 4 1 5 2 *simile*
5 2 4 1 5 2 4 1

2 5 1 4 2 5 1 4 *simile*
1 4 2 5 1 4 2 5

1 4 2 5 1 4 2 5 *simile*
2 5 1 4 2 5 1 4

Ejercicio de sextas quebradas, que se divide en dos partes. La primera, se trabajan manos simultáneamente con movimientos paralelos a la octava. En la segunda parte, se requieren los movimientos contrarios de las manos. Las digitaciones marcadas, implican movimientos laterales de la mano a partir de la muñeca de forma similar en las dos secciones.

Las indicaciones de estudio de Alberto Jonás, son estudiarlo *legato* con varias gradaciones de intensidad y primero practicarse en lento, para subir progresivamente la velocidad.

Además del dominio de los intervalos de sextas, el desarrollo de los movimientos laterales de la mano es lo que hace interesante y de mayor valor a este breve ejercicio.

5.7.3. Criterios Pedagógicos

Los ejercicios originales de Ignaz Friedman para la *Escuela Magistral* contemplan aspectos tan esenciales como lo son la digitación, el toque, la igualdad y destreza de los dedos, seguridad en saltos, además de abordar posiciones poco comunes para la ejecución de terceras dobles.

Como parte del proceso de estudio cabe resaltar el empleo de la acentuación y el cambio rítmico como parte de las etapas de estudio progresivo para la obtención de la igualdad de los dedos. Además, el uso de diferentes digitaciones con el fin de desarrollar la fuerza muscular de todos los dedos, y el uso recurrente de los movimientos laterales de la mano, sobre todo en la ejecución de saltos e intervalos menos abiertos.

En estos ejercicios podemos ver el que el elemento virtuoso está presente en diferentes formas, como las difíciles digitaciones para la ejecución de trinos largos, en las que se pretende obtener mayor rendimiento muscular que favorezca una limpia sonoridad. Para Friedman, el estudio del trino representa no sólo el dominio de esta particular dificultad sino el medio para dar a la acción de los dedos facilidad, agilidad y control¹. El desarrollo del sentido de las distancias en el teclado, por medio del trabajo profundo de los saltos y el manejo de la posición sobrepuesta de la mano para la ejecución de las terceras son elementos que se deben considerar en el proceso de adquisición de una técnica virtuosa.

Indudablemente, Friedman constituye la figura de un pianista con gran temperamento y con una concepción muy particular de la técnica y de la interpretación. Sus ejecuciones se caracterizan por plasmar el ímpetu que origina la obra en su propio contexto, marcándolas con un sello interpretativo muy particular. De esta manera, la concepción de la técnica pianística se define para este artista como el medio de

¹ Ignaz Friedman en Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003, p. 172.

expresión de la personalidad artística de cada pianista. Entendiendo con esto, que el desarrollo técnico servirá para manifestar el particular sentido estético, temperamento y carácter de cada ejecutante:

“La técnica pianística puede ser adquirida con trabajo y perseverancia. Cuando se adquiere, sólo puede reflejar la individualidad de cada pianista que la posee. El pianista de frío temperamento se revelará en una técnica que corresponda a ese temperamento. Su ejecución carecerá del destello divino, a pesar de que ha consumado el control de su instrumento. El músico de ardiente y poética naturaleza, saturado de poesía y espíritu lírico, revelará en su técnica las cualidades propias. Su ejecución será viva, trascendental, y hará un momento encantador”².

Esta idea de que la técnica está íntimamente ligada al temperamento del artista es una teoría que explica, entre otras, las diferencias interpretativas de cada ejecutante, quien muestra un empleo diferente de los mismos recursos técnicos. De acuerdo, a esto, Friedman destaca el concepto del intérprete, siendo el que debe ver más allá de la escritura musical y de los deseos del compositor, encontrando el verdadero espíritu de la obra.

Pero la adquisición de esa técnica es lo que realmente preocupa al gremio pedagógico del piano, quienes tratamos de buscar el mejor sistema para que el proceso de estudio sea lo más efectivo posible. Esta efectividad puede traducirse en obtener menor esfuerzo físico ahorrando energía muscular y mental que puede resultar en un mayor aprovechamiento técnico. Friedman aconseja además aprender a reservar la fuerza en el estudio, no agotando el poder y vitalidad donde no sea absolutamente necesario. De esta manera, el cansancio por tocar o estudiar se reducirá³ y aumentará la frescura de la expresión musical.

² *Ibíd.*, p. 168 [texto original en inglés].

³ *Ibíd.*, p. 171.

Una vez más podemos confirmar la tesis del estudio de la técnica debe vincularse al resultado artístico de la interpretación. Buscando el desarrollo muscular y la destreza de los dedos con una finalidad específicamente sonora. El mecanismo por sí solo carece de sentido, mientras que el desarrollo técnico fundamentado en la idea musical adquiere objetividad además de que la propia búsqueda del resultado sonoro puede resolver la dificultad técnica.

Estos razonamientos nos llevan a pensar en la técnica como un medio externo que puede desarrollarse para adquirir habilidades y control sobre el instrumento, mientras que el desarrollo intelectual, emocional, psicológico del ejecutante debe ser cultivado también con disciplina y trabajo. No obstante, la importancia del perfeccionamiento técnico es evidente cuando Friedman afirma que “*el pianista debe tener una gran técnica (...), debe tener más técnica de lo que realmente necesita para las obras que toca*”⁴. Así concluimos, que la dificultad técnica de las obras tocadas debe ser menor con el objetivo primordial de resaltar el trabajo interpretativo que sólo puede lograrse cuando los problemas técnicos han sido realmente resueltos.

⁴ *Ibíd.*, p. 171.

5.8. Ossip Gabrilowitsch (1878-1936)

5.8.1. Trayectoria Profesional



Gabrilowitsch en *Great Pianists on Piano Playing*. Th. Presser, Philadelphia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999.

Pianista, director y compositor americano nacido en San Petersburgo el 26 enero de 1878¹. Fallece en Detroit el 14 de septiembre de 1936. Estudia en el Conservatorio de San Petersburgo con Anton Rubinstein a partir de 1888, graduándose en el año de 1894 con el premio Rubinstein. Posteriormente, y por consejo del propio Rubinstein, estudia con Leschetizky en Viena durante dos años.

Después de su debut en Berlín en 1896, la crítica le acoge con inmejorables críticas² y realiza numerosas y exitosas giras por Europa consolidando una excelente reputación como pianista antes de presentarse por primera vez en Estados Unidos en 1900.

Fue Director de la orquesta del Konzertverein de Munich desde 1910 hasta 1914³, año en que se establece en Estados Unidos, y en 1918 se convierte en el Director de la Orquesta Sinfónica de Detroit, la cual dirigió hasta su muerte. En este mismo año, se nacionaliza como ciudadano estadounidense.

¹ Fecha según el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, que difiere con la fecha de nacimiento del 8 de febrero, dada en la breve biografía que acompaña al artículo de Gabrilowitsch en *Great Pianists on Piano Playing*. Ed. por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999.

² Tuvo inmejorables comentarios de la crítica que coincidían en que “una nueva estrella había nacido en el horizonte musical”. Clara Clemens: *My husband, Gabrilowitsch*. Harper, Nueva York, Londres, 1938, p. 38 [texto original en inglés].

³ En 1914 Gabrilowitsch tuvo un serio problema cuando vivía en Kreuth por una acusación de espionaje, lo cual era seriamente castigado. Lo detuvieron y lo encarcelaron, pero gracias a que su amigo Bruno Walter habló con Nuncio Pacelli, un clérigo entonces que admiraba al artista, Gabrilowitsch pudo ser liberado rápidamente. Pacelli fue nombrado Papa Pío XII en 1939. Bruno Walter: *Theme and variations, an autobiography*. Trad. del alemán al inglés por James A. Galston [1ª ed. en 1946]. 4ª ed., Alfred A. Knopf, Nueva York, 1959.

Se casó con la hija de Mark Twain, Clara Clemens, alumna también de Leschetizky, quien escribió una de las biografías de Gabrilowitsch llamada *My Husband, Gabrilowitsch*, en donde describe a Gabrilowitsch como uno de los más talentosos directores de orquesta y cita la crítica realizada después de su debut en Berlín como director en 1911, crítica hecha por Leopold Schmidt, quien colabora también en la *Master School* de Jonás:

“Ossip sentía una gran técnica natural en la dirección, y creo que no se sorprendió cuando después de su primer concierto orquestal en Berlín en 1911, el Dr .Schmidt de la *Tageblatt* dijo que: “Gabrilowitsch es uno de los pocos directores dotados por naturaleza con los dones necesarios para tener éxito en esa profesión”⁴.

Clemens menciona además que Gabrilowitsch fue invitado numerosas veces a editar obras musicales, colecciones de piezas favoritas, libros sobre técnica pianística y sobre interpretación pero que siempre se negó rotundamente aunque en ocasiones estuvo a punto de aceptar. Sin embargo, no explica la razón exacta sobre esta negativa. De cualquier manera, sabemos que el propio Gabrilowitsch no quiso publicar y por esta razón no tenemos ninguna obra escrita sobre técnica o interpretación, lo que hace más valiosa su aportación a la *Master School* de Alberto Jonás, ya que se trata del único documento sobre técnica que accediera a escribir.

Su intensa actividad concertística como pianista y como director de orquesta, dejaba poco margen a la actividad pedagógica que, podemos decir que fue muy reducida ya que no tenemos datos sobre sus posibles alumnos.

En 1925 celebra el 25º aniversario de su primera aparición pública en América, lo que coincidió con la fundación de la Orquesta de Philadelphia, resultando en un gran festejo celebrado por la comunidad musical. Lawrence Gilman, crítico del *New York Tribune* escribió:

⁴ Ibid., p. 170 [texto original en inglés].

“La Orquesta de Philadelphia cumple veinticinco años este mes (noviembre), y dio una sinfónica fiesta de cumpleaños anoche en el Carnegie Hall. Fue realmente una doble fiesta de cumpleaños, porque el solista de la noche, Sr. Ossip Gabrilowitsch, el eminente pianista, cumplió su propio aniversario este mes –veinticinco aniversario de su debut en América. ... Fue apropiado que la Orquesta de Philadelphia y el Sr. Gabrilowitsch compartieran su pastel y velas esa noche ya que Sr. Gabrilowitsch fue el “artista asistente” que tenía la orquesta en aquel histórico concierto de apertura en Philadelphia hace un cuarto de siglo, lo que ocurrió cuatro días después de que el virtuoso ruso había hecho su propio debut en América con un concierto en el Carnegie Hall. ...Anoche el Sr. Gabrilowitsch tocó el Concierto de Tchaikowsky con fuego y autoridad, con una bravura conquistadora, técnica y belleza musical, como nunca le habíamos conocido. Su ejecución hizo venir abajo la sala en aplausos y le llamaban que volviera una y otra vez!”⁵.

Gabrilowitsch fue un artista con gran talento musical que se desarrolló en la interpretación tanto como pianista como director de orquesta. Reconocido por su éxito fue una de las más importantes figuras del medio musical de Estados Unidos con una importante trayectoria profesional en Europa que lo respalda. Como pianista, sus interpretaciones fueron caracterizadas con una inigualable calidad del sonido, y pasión en su interpretación en la que la técnica era puesta al servicio de la música⁶. Como lo anunciara Anton Rubinstein muchos años antes cuando se refirió a Gabrilowitsch cuando éste era aun un niño: “*Por supuesto que debe convertirse en músico, porque él se convertirá en grande entre los grandes*”⁷.

⁵ Ibid., p. 167-168 [texto original en inglés].

⁶ James Methuen-Campbell: *Chopin Playing from the composer to the present day*. Camelot Press, Gran Bretaña, 1981, p. 66.

⁷ David Dubal: *The Art of Piano*. I. B. Tauris & Co. LTD, Londres, 1990, p. 100 [texto original en inglés].

5.8.2. Análisis Técnico de Ejercicios Originales

Ejercicios de Arpeggios

Fig. 57 *Ossip Gabrilowitsch en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, pp. 141-155.*

Original exercises,
expressly written for
this work, by

Originalübungen, ei-
gens für dieses Werk
geschrieben, von

Exercices originaux
écrits expressément pour
cette oeuvre, par

Ejercicios originales,
escritos especialmente
para esta obra, por

OSSIP GABRILOWITSCH

These virtuoso exer-
cises develop technical
dexterity in the execution
of arpeggios of chords in
extended form. Do not try
to encompass the range
of the chord; but let the
hand glide along, supplé-
and without strain, so that
the real stretch of the hand
be less than an octave. (See
page (A.J.)

Diese Virtuoso Übun-
gen entwickeln technische
Gewandtheit beim Spielen
von Arpeggien in weiter
Lage. Man versuche nicht
den Umfang des Akkords
zu greifen, sondern lasse
die Hand mühelos und
locker dahingleiten, so
dass die wirkliche Aus-
dehnung der Hand weni-
ger als eine Oktave be-
trägt. (Siehe Seite
(A.J.)

Ces exercices de "vir-
tuose" développent la dex-
térité dans l'exécution
des arpeges d'accord é-
tendus. Ne cherchez pas
à atteindre l'étendue de
l'accord, mais laissez la
main se mouvoir avec
souplesse et sans ten-
sion, de telle sorte que
l'étendue réelle de la
main soit moins qu'une
octave. (Voir page (A.J.)

Estos ejercicios de "vir-
tuoso" desarrollan dexter-
idad técnica en la ejecu-
ción de arpegios de acor-
des extendidos. No se
trate de abarcar la exten-
sión del acorde, sino dé-
jese que la mano se mue-
va con soltura y sin ten-
sión, de tal modo que la
extensión verdadera de la
mano sea menos que una
octava. (Véase página
(A.J.)

f-mf-p (A.J.)

legato

Nº 1

20934-274b

The image displays five systems of piano technical exercises, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The exercises are written in G-flat major (three flats: B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5, and some exercises include triplet markings (3). The exercises are designed to develop technical skills, particularly in the right hand, which often plays more complex patterns. The left hand provides a steady accompaniment. The exercises are arranged in a sequence, with each system building on the previous one. The final system includes a section marked "(sopra)" in the bass clef, indicating a higher register or a specific technical focus.

This page contains five systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The notation is highly technical, featuring complex fingerings and articulations. The key signature changes from two sharps (F# and C#) to two flats (Bb and Eb) across the systems. The first system includes fingerings such as 1 2 4 1, 2 4 5 4, 2 1 4 2, and 5 3 2 1. The second system includes (3) (sopra) 1 2 4 1, 2 3 5 3, 2 1 4 2, and 5 3 2 1. The third system includes 1 2 (3) 1, 2 4 5 4, 2 1 (3) 4 2, and 5 3 2 1. The fourth system includes 1 2 (3) 1, 2 4 5 4, 2 1 (3) 4 2, and 5 3 2 1. The fifth system includes 1 2 4 1, 2 4 5 4, 2 1 4 2, and 5 3 2 1. The notation is written in a clear, professional style, with notes and fingerings clearly visible.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a piano accompaniment (treble and bass staves) and a vocal line (soprano). The systems are arranged vertically. Each system includes fingerings (1-5) and a label '(sopra)' indicating the vocal part. The notation is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a melody of eighth and sixteenth notes in the treble. The vocal line consists of a series of eighth notes, often beamed together, with some systems showing a change in key signature or a more complex melodic line in the later systems.

The image displays five systems of piano sheet music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is a technical exercise, likely for the left hand, featuring complex arpeggiated patterns and fingerings. The key signature is D major (two sharps). The systems are arranged vertically, with the first system at the top and the fifth at the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some systems include the word "(sopra)" above the treble staff, indicating a soprano part. The music is written in a clear, professional style, typical of a technical manual or exercise book.

The image displays five systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The exercises are highly technical, featuring complex fingerings and slurs. The first system includes a soprano line with a (3) marking. The second system includes a (3) marking. The third system includes a (4) marking. The fourth system includes a (4) marking. The fifth system includes a (4) marking. The notation is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The exercises are designed for technical development, focusing on finger dexterity and coordination.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of five systems of music. Each system is composed of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) across the systems. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and sometimes in parentheses. The music is written in a style typical of early 20th-century piano technique exercises.

System 1: Treble staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass staff starts with a quarter note G2, followed by eighth notes F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Fingerings: Treble (1 2 4 1), Bass (5 3 2 1).

System 2: Treble staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass staff starts with a quarter note G2, followed by eighth notes F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Fingerings: Treble (1 2 (3) 4 1), Bass (5 8 2 1).

System 3: Treble staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass staff starts with a quarter note G2, followed by eighth notes F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Fingerings: Treble (1 2 (4) 3 1), Bass (5 3 2 1).

System 4: Treble staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass staff starts with a quarter note G2, followed by eighth notes F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Fingerings: Treble (1 2 (4) 3 1), Bass (5 3 2 1).

System 5: Treble staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass staff starts with a quarter note G2, followed by eighth notes F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Fingerings: Treble (1 2 4 1), Bass (5 3 2 1).

The image displays five systems of piano technical exercises, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The exercises are written in various keys and time signatures, with complex fingerings and articulations indicated by numbers and slurs.

- System 1:** Key of B-flat major (two flats). Time signature is 4/4. Fingerings include 1 2 (4) 3 1, 2 3 5 3, 2 1 (4) 3 2, 4 2 1 2, 5 3 2 1, and 4 1 2 3.
- System 2:** Key of B-flat major (two flats). Time signature is 4/4. Fingerings include 1 2 3 1, 2 4 5 4, 2 1 3 2, 4 2 1 2, 5 3 2 1, and (sopra) 4 1 2 3.
- System 3:** Key of B-flat major (two flats). Time signature is 4/4. Fingerings include 1 2 3 1, 2 4 5 4, 2 1 3 2, 4 2 1 2, 5 3 2 1, and (sopra) 4 1 2 3.
- System 4:** Key of D major (two sharps). Time signature is 4/4. Fingerings include 1 2 4 1, 2 4 5 4, 2 1 4 2, 4 2 1 2, 5 3 2 1, and (sopra) 4 1 2 3.
- System 5:** Key of D major (two sharps). Time signature is 4/4. Fingerings include 1 2 (3) 4 1, 2 3 5 3, 2 1 (3) 4 2, 4 2 1 2, 5 3 2 1, and 4 1 2 3.

The image displays five systems of piano musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation is highly technical, featuring complex fingerings and articulations. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The first system is in D major. The second system is in D major. The third system is in D major. The fourth system is in D major. The fifth system is in D major. The notation includes various fingerings (1-5) and articulations (accents, slurs, and breath marks). The fifth system includes the word "(sopra)" in parentheses below the bass staff.

The page contains five systems of musical exercises for piano. Each system is written for both treble and bass staves. The exercises are characterized by intricate fingerings and rhythmic patterns.

- System 1:** Treble staff has a triplet of eighth notes (1, 2, 4) and a sixteenth-note run (2, 4, 5, 4). Bass staff has a sixteenth-note run (5, 3, 2, 1) and a triplet of eighth notes (4, 1, 2, 3).
- System 2:** Treble staff is marked "(sopra)" and features a sixteenth-note run (1, 2, 4, 1) and a triplet of eighth notes (2, 4, 5, 4). Bass staff has a sixteenth-note run (5, 3, 2, 1) and a triplet of eighth notes (4, 1, 2, 3).
- System 3:** Treble staff is marked "(sopra)" and features a sixteenth-note run (1, 2, 4, 1) and a triplet of eighth notes (2, 3, 5, 3). Bass staff has a sixteenth-note run (5, 3, 2, 1) and a triplet of eighth notes (4, 1, 2, 3).
- System 4:** Treble staff features a sixteenth-note run (1, 2, 4, 1) and a triplet of eighth notes (2, 4, 5, 4). Bass staff has a sixteenth-note run (5, 3, 2, 1) and a triplet of eighth notes (4, 1, 2, 3).
- System 5:** Treble staff has a triplet of eighth notes (1, 2, 4) and a sixteenth-note run (2, 4, 5, 2). Bass staff has a sixteenth-note run (5, 3, 2, 1) and a triplet of eighth notes (4, 1, 2, 3). The system concludes with a double bar line and a final chord with fingerings 5, 2, 1 in the right hand and 1, 3, 5 in the left hand.

f-mf-p (A.J.)

Nº2

Measures 1-4 of the piano part. The score is in 3/4 time. The piano part consists of eighth-note patterns with fingerings. The dynamics are marked *f*, *mf*, and *p*. The tempo is marked (A.J.).

Measures 5-8 of the piano part. The score continues with eighth-note patterns and fingerings. The dynamics are marked *f*, *mf*, and *p*. The tempo is marked (A.J.).

Measures 9-12 of the piano part. The score continues with eighth-note patterns and fingerings. The dynamics are marked *f*, *mf*, and *p*. The tempo is marked (A.J.).

Measures 13-16 of the piano part. The score continues with eighth-note patterns and fingerings. The dynamics are marked *f*, *mf*, and *p*. The tempo is marked (A.J.).

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a piano accompaniment and a soprano vocal line. The piano part is written for both treble and bass staves, featuring intricate rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The soprano line is written in a single staff with a soprano clef and contains melodic lines with various intervals and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The systems are separated by vertical bar lines and repeat signs.

System 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piano part has a complex rhythmic pattern. The soprano line is marked with a soprano clef and contains a melodic line with various intervals and ornaments.

System 2: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piano part has a complex rhythmic pattern. The soprano line is marked with a soprano clef and contains a melodic line with various intervals and ornaments.

System 3: Treble clef, key signature of two flats (Bb and Eb). The piano part has a complex rhythmic pattern. The soprano line is marked with a soprano clef and contains a melodic line with various intervals and ornaments.

System 4: Treble clef, key signature of two flats (Bb and Eb). The piano part has a complex rhythmic pattern. The soprano line is marked with a soprano clef and contains a melodic line with various intervals and ornaments.

System 5: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piano part has a complex rhythmic pattern. The soprano line is marked with a soprano clef and contains a melodic line with various intervals and ornaments.

This page contains five systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation is highly technical, featuring complex fingerings (numbers 1-5) and articulations (accents, slurs, and breath marks). The key signature changes from D major to D minor across the systems. The first system includes a soprano line with a breath mark. The second system includes a soprano line with a breath mark. The third system includes a soprano line with a breath mark. The fourth system includes a soprano line with a breath mark. The fifth system includes a soprano line with a breath mark. The notation is dense and detailed, with many slurs and fingerings indicating a highly technical piece.

The page contains five systems of musical exercises for piano. Each system is written on a grand staff (treble and bass clef). The exercises are organized into measures, with some measures containing multiple notes and fingerings. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings.

The first system is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a series of eighth-note patterns in the right hand and quarter-note patterns in the left hand. The second system is in G major and 4/4 time, continuing the patterns. The third system is in B-flat major (two flats) and 4/4 time, introducing a new key signature. The fourth system is in B-flat major and 4/4 time, continuing the patterns. The fifth system is in D major (two sharps) and 4/4 time, introducing a new key signature. The exercises are designed to be played in a continuous, flowing manner, with the right hand often playing a more melodic line and the left hand providing a harmonic accompaniment.

This page contains five systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation is highly technical, featuring complex fingerings (numbers 1-5) and articulations (accents, slurs, and staccato marks). The key signature is D major (two sharps). The first system includes a vocal line labeled "(sopra)" in the treble clef. The second system includes a vocal line labeled "(sopra)" in the bass clef. The third system includes a vocal line labeled "(sopra)" in the treble clef. The fourth system includes a vocal line labeled "(sopra)" in the bass clef. The fifth system includes a vocal line labeled "(sopra)" in the treble clef. The notation is dense and detailed, with many slurs and fingerings indicating a high level of technical difficulty.

Ejercicio 1. Aunque podamos observar un ejercicio de gran extensión, se trata de un breve ejercicio de ocho compases que modula por cromatismos a cada uno de los doce tonos de la escala. En estos pocos compases, Gabrilowitsch propone desarrollar la habilidad en la ejecución de los arpegios a través de una digitación que pretende abarcar con una sola posición de la mano (1-2-4-1 en mano derecha, 5-3-2-1-4 en mano izquierda) notas en un intervalo mayor de una octava. Como Jonás correctamente indica al principio del ejercicio, no se debe tratar de alcanzar toda la extensión del acorde con el objetivo de no tensar los músculos de la mano, por el contrario, el movimiento de la mano debe realizarse con soltura de modo que la mano pueda transportarse sobre el teclado recogiendo tras la ejecución de cada nota del arpeggio. Es decir, que después de cada intervalo alcanzado la mano debe procurar recuperar una posición más cerrada y por lo tanto más relajada, como indica justamente Jonás *que la extensión verdadera de la mano sea menos que una octava*¹.

Ejercicio 2. Se compone de dos compases que, al igual que el anterior, son transportados a cada una de las doce tonalidades mayores en orden cromático. En estos arpeggios se utiliza una digitación análoga en ambas manos permitiendo la sincronización de los movimientos contrarios.

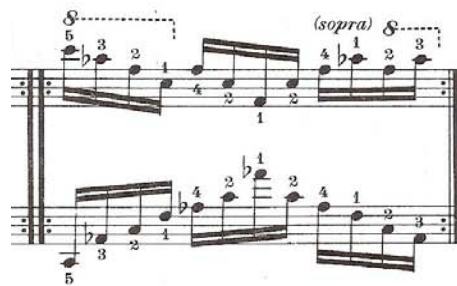
Gabrilowitsch recurre a estos dos ejercicios de arpeggios en los que utiliza tanto movimientos paralelos como contrarios de las manos, desarrollando la habilidad en la ejecución en estas dos formas. Es importante señalar la indicación que aparece en esto dos ejercicios como *sopra*, en donde el paso de dedos se realiza por arriba y no por debajo de la mano. Esto lo debemos entender como un cambio rápido en la posición de la mano, lo que favorece la velocidad en la ejecución.

Por ejemplo, en el tercer compás del segundo ejercicio, en el tercer tiempo de la mano derecha se indica primer dedo después del cuarto con *sopra*, lo que facilita el

¹ Alberto Jonás: *op. cit.*, vol. III, p. 141.

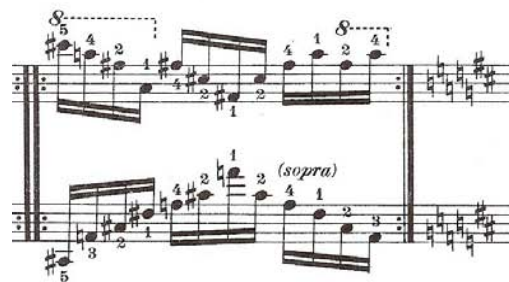
deslizamiento de la mano desde fa (tecla blanca) a la *b* (tecla negra), situación que sería muy complicada de realizar con el paso del dedo por debajo de la mano dada la distribución de las teclas.

EJEMPLO 102



Pero no sólo en el cambio de tecla blanca a negra observamos esta indicación, ya que en el octavo compás, la mano izquierda muestra el paso descendente del primer dedo sobre el cuarto cuando las dos notas son blancas. Gabrilowitsch es muy cuidadoso en señalar esta diferencia en el paso de dedos, lo que muestra el interés por desarrollar de esta manera una mayor claridad y rapidez en la ejecución.

EJEMPLO 103



Ejercicios de Trinos

Fig. 58 *Ossip Gabrilowitsch en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, pp. 232-233.*

Original exercises, written expressly for this work, by:	<i>Originalübungen, ei- gens für dieses Werk geschrieben, von:</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente pa- ra esta obra, por:</i>
OSSIP GABRILOWITSCH			
Melodious and very ben- eficial. (A.J.)	<i>Melodiös und sehr wir- kungsvoll (A.J.)</i>	Mélodieux et d'excel- lent effet. (A.J.)	<i>Melodiosos y de excel- ente efecto. (A.J.)</i>

p-mf-f cresc. (A.J.)

simile

p-mf-f (A.J.)

m. d.
m. s.
ottava bassa

The musical score consists of eight staves of music. The first staff is marked 'm. d.' and 'm. s.', and the second staff is marked 'ottava bassa'. The dynamics are *p*, *mf*, and *f*. The tempo is marked (A.J.). The score includes fingerings and articulation marks.

1. El primero de estos dos ejercicios plantea el estudio separado de cada mano, aunque se trata de la misma escritura inversa adaptada a la mano izquierda. En este ejercicio, Gabrilowitsch desarrolla el trabajo del quinto y cuarto dedo, así como del tercero y cuarto de la mano derecha, mientras que la izquierda ejercita la movilidad conjunta del segundo y primer dedo, y del tercero con el segundo, con la finalidad de aumentar su independencia y flexibilidad.

La principal dificultad es la combinación de dos actitudes musculares de la mano, ya que por un lado están las notas blancas que mantienen fija una parte de la mano, mientras la otra mitad se mantiene en constante acción digital. Esto es lo que observábamos en el ejercicio de dedos de Friedheim, que evocaba asimismo el segundo estudio del Op. 10 de Chopin y que recurrían a este mismo mecanismo.

En este caso, Gabrilowitsch presenta el estudio de los trinos con la intención de flexibilizar y fortalecer los dedos a través de la estabilidad en la posición debido al acorde que se ejecuta a la vez, y que genera un ligero estiramiento de los músculos de la mano y dedos. Es recomendable para manos pequeñas como un ejercicio de flexibilidad y extensión. Además, su melodiosa estructura lo hace más atractivo y mantiene la concentración e interés durante su estudio.

2. El segundo ejercicio, indica el estudio de manos juntas, tocando con la mano izquierda la misma línea de la mano derecha una octava abajo. Los trinos se presentan no sólo en la línea superior como lo veíamos en el ejercicio anterior, sino también trinos en medio del acorde, lo que implica el trabajo digital de los dedos medios mientras los extremos se mantienen fijos. Cabe destacar el trino con dedo 2-1 (cuarto sistema) en el que el pulgar está bajo el segundo dedo, y que debido a la posición del acorde requerido hace que esta digitación resulte ser muy cómoda.

EJEMPLO 104



El problema principal del ejercicio es sincronizar los trinos de ambas manos de forma que se mantenga la igualdad en su ejecución. Para ello, recomendamos estudiar primero cada mano por separado y después, al tocar con manos juntas realizar acentos en la primera de cada grupo de cuatro fusas. Después de esto, tocar sin marcar dichos acentos pero teniéndolos mentalmente como punto de referencia para que las manos coincidan ahí. Otra sugerencia que puede favorecer la comodidad es mantener la muñeca en posición relativamente baja y guiar el antebrazo abriendo o cerrando el codo para mejorar la posición de la mano.

Ejercicios de Terceras Dobles

Fig. 59 Ossip Gabrilowitsch en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 23.

Original exercises, expressly written for this work, by	Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por
---	--	---	---

OSSIP GABRILOWITSCH

Andante - Moderato - Allegro - *f* - *mf* - *p* (A.J.)

legatissimo (O.G.)

simile

etc.

Through all the keys | Durch alle Tonarten | Dans tous les tons | En todos los tonos

Como parte del capítulo de terceras dobles, encontramos este ejercicio de Gabrilowitsch en el que se trabajarán manos simultáneamente con movimientos similares. La digitación permite desarrollar la extensión interdigital, ya que la ejecución de las terceras están indicadas 3/2-5/4. Lo interesante es que una de las terceras está acompañada de una nota inferior que completa el intervalo de octava y que está escrita en pequeño, lo que nos sugiere que esta nota debe ser tocada con menos peso.

Parecería entonces este ejercicio de terceras dobles resulta ser de dobles notas mixtas, ya que combina las terceras con un acorde de octava, sin embargo, observemos que la escritura en pequeño de la nota que completa el acorde viene a ser una nota auxiliar que mejora la coordinación e independencia de los dedos cuarto y quinto de ambas manos al tocarse simultáneamente.

Alberto Jonás indica el estudio en diferentes tiempos y con variantes en la dinámica, lo que además de hacer más atractivo el tiempo de estudio, ayuda a aumentar la seguridad si se estudia primero en tiempo tranquilo para subir poco a poco la velocidad, y la variación en la dinámica a tener mayor control del peso y del sonido.

Por su parte, Gabrilowitsch señala la ejecución de este estudio en *legatissimo*, que es beneficiado en gran parte por la digitación propuesta, a lo que también cabe agregar la recomendación de mantener la muñeca muy flexible de modo que no se trate de realizar una acción solamente digital, sino por el contrario, ayudar con ligeros movimientos verticales de muñeca para alcanzar cómodamente el acorde de octava. Además, es importante respetar la acentuación natural del propio compás de $12/8$, para sincronizar movimientos a través de la coincidencia rítmica.

Ejercicios de Sextas Dobles

Fig. 60 Ossip Gabrilowitsch en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, pp. 262-265.

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrie- ben, von</i>	Exercices originaux écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por</i>
---	---	--	---

OSSIP GABRILOWITSCH

Andante *f* - Allegretto *mf* - Allegro *p* (A.J.)

Nº 1

The musical score is written for piano and bass staves. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Andante *f*', the second 'Allegretto *mf*', and the third 'Allegro *p*'. The score includes various fingering numbers (1-5) and dynamic markings. The fourth system includes a 'simile' marking and a '4 5' marking. The score is written for piano and bass staves.

4 etc.

Nº2

simile (A.J.)

The page contains five systems of musical exercises, each consisting of a treble and bass staff. The exercises are designed for piano and focus on arpeggiated chords with specific fingering and articulation markings.

System 1: Treble staff has two measures. The first measure has a chord with fingering 4 1 (treble) and 1 4 5 (bass). The second measure has a chord with fingering 3 1 5 2 (treble) and 1 4 5 (bass). The bass staff has two measures with chords and fingering 1 4 5 (bass) in both.

System 2: Treble staff has two measures. The first measure has a chord with fingering 3 1 5 2 (treble) and 1 3 5 (bass). The second measure has a chord with fingering 3 1 5 2 (treble) and 1 3 5 (bass). The bass staff has two measures with chords and fingering 1 3 5 (bass) in both.

System 3: Treble staff has five measures. The first four measures have chords with fingering 4 1 5 2 (treble) and 1 4 5 (bass). The fifth measure has a chord with fingering 4 1 5 2 (treble) and 1 4 5 (bass). The bass staff has five measures with chords and fingering 1 4 5 (bass) in all.

System 4: Treble staff has five measures. The first four measures have chords with fingering 3 1 5 2 (treble) and 1 3 5 (bass). The fifth measure has a chord with fingering 3 1 5 2 (treble) and 1 3 5 (bass). The bass staff has five measures with chords and fingering 1 3 5 (bass) in all.

System 5: Treble staff has five measures. The first four measures have chords with fingering 3 1 5 2 (treble) and 1 3 5 (bass). The fifth measure has a chord with fingering 3 1 5 2 (treble) and 1 3 5 (bass). The bass staff has five measures with chords and fingering 1 3 5 (bass) in all.

Each system includes the word "etc." in the bass staff, indicating that the exercise continues beyond the shown measures.

The image displays five systems of piano musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The notation is a technical exercise featuring repeated patterns of chords and arpeggios. Each system contains five measures, with the word "etc." appearing between measures to indicate repetition. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The systems show a progression of harmonic and technical challenges:

- System 1:** Features chords and arpeggios in the right hand, with the left hand playing a steady accompaniment. The fourth measure includes the instruction *simile (A.J.)*.
- System 2:** Continues the pattern with variations in the right-hand voicing.
- System 3:** Introduces a change in the left-hand accompaniment pattern.
- System 4:** Further develops the technical patterns with more complex chordal structures.
- System 5:** Concludes the exercise with a final measure that features a sustained chord in the right hand.

Ejercicio 1. Gabrilowitsch propone en su primer ejercicio de sextas dobles el desarrollo de la independencia y flexibilidad de dedos a través del trabajo continuo de dedos con manos juntas de estos intervalos.

Las ventajas que ofrece son facilitar la coordinación y la igualdad en la ejecución por medio de la acentuación que indica apoyos en cada medio tiempo del compás, o sea, cada dos sextas dobles. Además, fortalece las articulaciones de los dedos ya que soportan con firmeza el apoyo requerido en esas notas. Otra ventaja en este ejercicio es el desarrollo de la acción lateral del tercer dedo de la mano derecha y primer dedo de la mano izquierda.

Ejercicio 2. La acentuación es modificada en este ejercicio debido al compás de $\frac{12}{8}$, cambiando la digitación y por lo tanto la posición cada nuevo compás. Debido a esto, encontramos mayor estabilidad en la posición de la mano, lo que permite concentrarse durante todo un compás en el movimiento de los dedos y actitud muscular del brazo, mientras se genera el estiramiento interdigital que implica la ejecución de estos intervalos. Son cuatro compases que sugieren estudiarse en todos los tonos, para enriquecer el resultado debido a las diferentes características del teclado según se sitúe la mano.

Como en toda ejecución de notas dobles, se debe cuidar la soltura de la mano y del brazo, con el fin de no endurecer la mano o dedos lo que entorpecería los movimientos generando una lesión. Tratar de alcanzar el intervalo con la mayor soltura posible para que de esta manera, los tendones de los dedos estando más libres de crispación, puedan alcanzar más fácilmente la extensión. Además, el fraseo en este ejercicio permite realizar un movimiento de muñeca entre cada ligadura, lo que puede proporciona un breve descanso muscular.

Ejercicios de Acordes

Fig. 61 Ossip Gabrilowitsch en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 153.

Original exercises, expressly written for this work, by

Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por

OSSIP GABRILOWITSCH

The skips in chords, in the left hand, should be made, not by throwing the hand, but by a swift gliding motion (*quasi legato*). (O. G.)

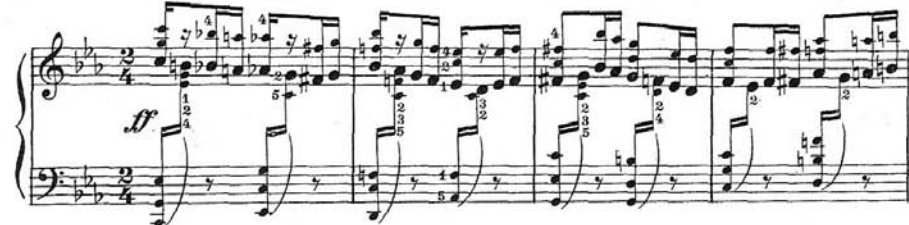
Die Akkord Sprünge in der linken Hand rasch schleifen (quasi legato) nicht werfen. (O. G.)

Exécuter les sauts d'accords de la main gauche, non pas en jetant la main, mais par un mouvement glissant rapide (*quasi legato*). (O. G.)

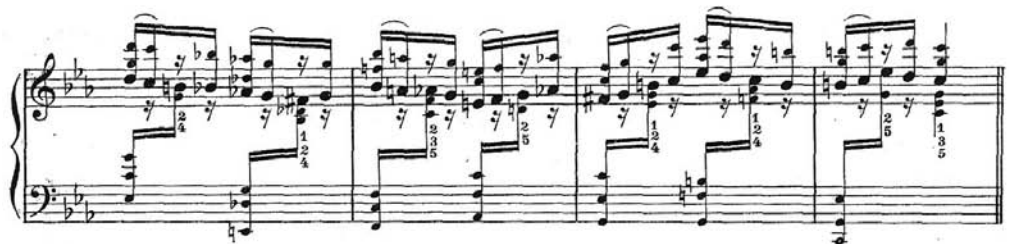
Se ejecutarán los saltos de acordes de la mano izquierda no echando la mano, sino por medio de un movimiento resbaladizo y rápido (quasi legato) (O. G.)

Allegro con brio

No.1



No.2



En estos dos breves ejercicios de acordes, la principal dificultad que debe ser superada la componen los saltos de la mano izquierda, los cuales, deben realizarse muy rápidamente debido a la figuración y al *tempo* indicado. Gabrilowitsch señala con sus propias palabras que estos saltos se ejecutarán por medio de un *movimiento resbaladizo y rápido (quasi legato)*, lo que nos permite visualizar un movimiento casi horizontal de la mano y antebrazo, en lugar de caer en el segundo acorde con la mano desde un poco más arriba, por lo que la mano se mantiene muy cerca del teclado permitiendo ahorrar tiempo y movimientos que frenen la rapidez de la ejecución.

Por otro lado, la digitación de la mano derecha permite ligar las octavas con 5-4, lo que también permite realizar menos movimientos con el antebrazo, favoreciendo la velocidad.

La diferencia entre ellos, es que en el segundo ejercicio, la complicación del salto de la mano izquierda logra una ventaja gracias al silencio de semicorchea intermedio, retardando un poco el tiempo de llegada al siguiente acorde, sin embargo, se aplica el mismo razonamiento técnico. Así también, la mano derecha cambia su fraseo ligando los dos primeros acordes de cada tiempo.

Como se puede observar, son ejercicios que desarrollan el virtuosismo, apropiados para estudiantes avanzados en los que se pretenda trabajar la agilidad y precisión técnica en la ejecución de acordes. No son recomendables para manos pequeñas debido a la extensión de los acordes de la mano izquierda.

5.8.3. Criterios Pedagógicos

En los ejercicios analizados podemos observar que las principales características que Gabrilowitsch pretende plasmar en ellos es, en primer término, el desarrollo de la virtuosidad, ya que el trabajo de trinos, arpeggios, notas dobles, acordes y saltos, son tratados con la intención de aumentar la destreza y flexibilidad del aparato muscular. Así también, se procura el interés armónico lo que favorece la motivación y la concentración en el estudio. Hacer estos ejercicios más interesantes al oído es una forma de evitar el estudio mecánico, para que el estudiante se concentre también en la sonoridad obtenida.

Precisamente la sonoridad, el toque, la calidad del sonido fueron para Gabrilowitsch una preocupación constante. En sus propias horas de estudio, hacía pausas en las que se levantaba del piano para pensar sobre lo que estaba tocando, y una vez resuelto mentalmente aquel sentimiento musical, se sentaba nuevamente al piano para tocarlo¹. Al igual que su maestro Leschetizky, afirmaba que demasiadas repeticiones de pasajes difíciles restaban espontaneidad y expresividad musical.

En cuanto al tema del toque, Gabrilowitsch analíticamente explicaba los dos medios mediante los cuales se administra la fuerza en el teclado: el peso y la actividad muscular². La técnica es la materia de entrenamiento para el uso de estos recursos, además del adiestramiento de los dedos sobre cómo atacar y soltar las teclas basado en el razonamiento de la utilización de los medios y cuál es su resultado. Sin embargo, Gabrilowitsch concibe el toque como *lo que revela el alma del ejecutante*³ y es el toque lo que distingue la ejecución de cada pianista, con lo que deja ver el verdadero significado de la técnica como el medio para realizar en el piano la

¹ Clara Clemens: *My husband, Gabrilowitsch*. Harper, Nueva York y Londres, 1938, p. 169.

² Ossip Gabrilowitsch en *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 122.

³ *Ibíd.*, p. 123.

personal concepción musical de cada ejecutante. Como lo dijera también Ignaz Friedman, la técnica *sólo puede reflejar la individualidad del pianista que la posee*⁴.

Y siendo el toque el elemento más importante que debe desarrollar el estudiante, Gabrilowitsch sostiene que el mejor medio para hacerlo es a través del propio oído del alumno. A diferencia de la teoría de Anton Rubinstein, quien procuraba desarrollar la imaginación sonora sin ejemplificar con su propia ejecución en el piano, Gabrilowitsch recomienda al maestro mostrar el sonido del toque deseado para que el alumno lo asimile y lo reproduzca⁵. Este método basado en la imitación es un recurso pedagógico que puede resultar satisfactorio, sin embargo, también puede limitar el desenvolvimiento del propio criterio artístico del alumno quien se estará acostumbrando a imitar al maestro, cuando, por otro lado, el conocimiento que se genera de una manera propia puede quedar plasmado permanentemente.

De esta manera podemos resumir los puntos esenciales en el enfoque técnico de Gabrilowitsch:

1. Adiestramiento técnico basado en la disciplina de estudio inteligente.
2. Uso del peso y de la actividad muscular.
3. El toque como característica primordial y distintiva de la ejecución de cada pianista.
4. Interpretación basada en el empleo adecuado de la técnica, pero desarrollada en función de los elementos musicales.

⁴ Ignaz Friedman en Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003, p. 172.

⁵ Ossip Gabrilowitsch en *Great Pianists on Piano Playing*, p. 126.

5.9. Rudolph Ganz (1877-1972)

5.9.1. Trayectoria Profesional



Fotografía de Rudolph Ganz
publicada en *Great Pianists
on Piano Playing*, 1917.

Pianista suizo, nace en Zurich el 24 de febrero de 1877, y fallece en Chicago el 2 de agosto de 1972. Inicia sus estudios pianísticos con Robert Freund en el Conservatorio de Zurich y posteriormente con su tío Carl Eschmann-Dumur en Lausanne. Estudia también con Fritz Blumer en el Conservatorio de Strasburgo y después estudia con Busoni por un corto período en Berlín, ciudad donde realiza su primera aparición pública en 1899 con la Orquesta Filarmónica de Berlín. A partir del gran éxito obtenido realiza numerosas giras por Europa y América. En la materia de composición sus maestros fueron Charles Blanchet en Lausanne y Heinrich Urban en Berlín.

En 1900 viaja a Estados Unidos, y permanece hasta 1905 como maestro del Chicago Musical College. Retoma su gira de conciertos por Estados Unidos y Canadá entre los años de 1905 y 1908. Después de su gira se establece en Estados Unidos y se nacionaliza como ciudadano americano.

Dirige la Orquesta Sinfónica de St. Louis de 1921 a 1927, y en 1928 es nombrado secretario del Chicago Musical College, siendo su director en 1933 hasta 1954, nombrado posteriormente presidente emérito de esta institución.

Entre los más destacados alumnos de Ganz podemos mencionar a Gena Branscomb, Charles Haubiel, Guy Jonson, Nils Larsen, Jeffrey Seigel, Harold Zabrack.

Además de su carrera como pianista y pedagogo, Ganz compuso numerosas obras entre las que se encuentra *Konzertstück* para piano y orquesta, coros masculinos, canciones y sinfonías¹.

Como director y pianista se le consideró como un impulsor de la música moderna de sus contemporáneos como Bártok, d'Indy, Korngold, Loeffler, entre otros, además de ser uno de los principales exponentes de la música de McDowell. Busoni le dedicó su primera *Sonatina* y Ravel su *Scarbo*, reflejando la estima de estos grandes artistas y su consideración a Rudolph Ganz como el mayor impulsor de la música moderna de su tiempo. Publica en 1968 *Rudolph Ganz evaluates modern music piano music*², obra en la que comenta brevemente numerosas obras contemporáneas. Así también colabora en la obra de Ernest Hutchetson, *The Literature of the Piano. A guide for amateur and student*³, obra que publica como una segunda edición corregida y aumentada, agregando dos apéndices sobre técnica y digitación.

¹ Rudolph Ganz en *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 310.

² Rudolph Ganz: *Rudolph Ganz evaluates modern piano music; a guide for amateur and student, for use as a supplement to the literature of the piano*. Instrumentalist Co., Evanston, 1968.

³ Ernest Hutchetson: *The Literature of the Piano. A guide for amateur and student*. Nueva ed. revisada por Rudolph Ganz. 2ª ed., Hutchinson, Londres, 1969 [1ª ed. 1950].

Ejercicios para Destreza y Flexibilidad de Pulgares

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices origi- naux, écrits expressé- ment pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios origi- nales, escritos especial- mente para esta obra, por</i>
---	---	--	--

<p>Although essentially an exercise for the thumbs and as such highly beneficial the following is also of service for the extension and flexibility of the hands. (A.J.)</p>	<p><i>Obgleich die folgende Übung vor allem für den Daumen bestimmt ist und im hohen Grade Nutzen bringt, so bildet sie auch die Hand aus in Bezug auf deren Streckung und Biegsamkeit. (A.J.)</i></p>	<p>Bien que l'exercice suivant ait été écrit principalement pour les pouces, et que, comme tel, il soit d'une grande utilité, il sert aussi pour donner l'extension et la flexibilité aux mains. (A.J.)</p>	<p><i>Aunque el ejercicio siguiente haya sido ideado principalmente para los pulgares, y como tal es sumamente provechoso, es también útil para dar extensión y flexibilidad a las manos. (A.J.)</i></p>
--	--	---	--

The image displays four staves of musical notation for the song 'The Rose Tree'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and the word 'simile' at the end. The second staff also includes fingerings and the word 'simile'. The third staff includes fingerings and the word 'simile'. The fourth staff includes fingerings and the word 'simile'. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes.

The page contains eight staves of musical exercises, each featuring a sequence of chords and arpeggios. The exercises are written in various keys and time signatures, with some staves marked with 'm.s.' (musical score) and 'simile' (similar). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5.

Staff 1: Treble clef, key of B-flat major. Exercise 1: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile. Exercise 2: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile.

Staff 2: Treble clef, key of B-flat major. Exercise 1: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile. Exercise 2: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile.

Staff 3: Bass clef, key of B-flat major. Exercise 1: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile. Exercise 2: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile.

Staff 4: Bass clef, key of B-flat major. Exercise 1: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile. Exercise 2: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile.

Staff 5: Bass clef, key of B-flat major. Exercise 1: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile. Exercise 2: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile.

Staff 6: Treble clef, key of B-flat major. Exercise 1: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile. Exercise 2: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile.

Staff 7: Treble clef, key of B-flat major. Exercise 1: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile. Exercise 2: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile.

Staff 8: Treble clef, key of B-flat major. Exercise 1: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile. Exercise 2: $1 \frac{3}{4} 1 \frac{5}{2}$ simile.

Este es un breve ejercicio de un solo compás, con la indicación de tocarse en cada uno de las doce tonalidades mayores y para estudiarse cada mano por separado, lo que permite una mayor concentración en el trabajo realizado.

La idea central es el desarrollo de la movilidad lateral del pulgar, pero además, es posible aumentar la flexibilidad de los dedos, dada la digitación que abre la extensión entre el tercer y cuarto dedo, y la del segundo y el quinto dedo, lo que resulta en beneficio de la elasticidad entre los dedos.

Es importante distinguir entre los dos movimientos del pulgar, que tiene la posibilidad de moverse verticalmente y horizontalmente. El primero es la acción que realiza el dedo cuando baja la tecla estando la mano en posición estable. El segundo movimiento es cuando el dedo se mueve de lado, abriendo la extensión entre el dedo y la mano, o pasando por debajo del resto de los dedos. Este último, es el que Ganz propone trabajar en el ejercicio, debido a la suma importancia en la ejecución pianística ya que de este depende el desplazamiento de la mano hacia una nueva posición y por lo tanto la continuidad en la ejecución. El paso del pulgar por debajo de la mano y el paso de la mano sobre el pulgar debe ser uno de los principales factores a cuidar para una ejecución impecable, ya que de ello depende en gran parte, obtener igualdad en el toque y la uniformidad en el sonido.

Ejercicios de Dedos

Fig. 63 *Rudolph Ganz en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, pp. 154-160.*

Original exercises,
expressly written for
this work, by

*Originalübungen,
eigens für dieses Werk
geschrieben, von*

Exercices origi-
naux, écrits expressé-
ment pour cette œuvre,
par

*Ejercicios origi-
nales, escritos es-
pecialmente para esta
obra, por*

RUDOLF GANZ

There is hardly any need to emphasize the ingenuity and utility of the following exercise. The design of the exercise itself is one of the simplest and oldest in music, but by the device of introducing gradually and with increasing frequency the alternation of the hands unusual demands are made upon a perfect evenness of touch and tone and also of poise in both hands. The left hand usually obtains a weaker, thinner tone and is less agile than the right hand. (A.J.)

Es ist wohl kaum nötig, auf das Sinnreiche und Nützliche der folgenden Übung hinzuweisen. Die Gestalt der Übung selbst ist eine der einfachsten und ältesten in der Musik, aber durch den Einfall, dass sich die Hände allmählig und mit zunehmender Häufigkeit abwechseln, werden aussergewöhnliche Ansprüche an eine vollkommene Ebenmässigkeit in Bezug auf den Anschlag und den Ton und ebenfalls auf das Gleichgewicht in beiden Händen gestellt. Die linke Hand bringt oft einen schwächeren und dünneren Ton hervor als die rechte Hand. (A.J.)

Il est à peine nécessaire de souligner l'ingéniosité et l'utilité de l'exercice suivant. Le dessin de l'exercice même est un des plus simples et des plus anciens en musique. Mais par l'introduction graduelle et chaque fois plus fréquente du changement alternatif des mains, l'exécutant est obligé d'acquiescer une parfaite égalité du toucher et du son et l'équilibre des deux mains. En général la main gauche est moins agile, donne un son plus faible et moins nourri que la main droite. (A.J.)

Es apenas necesario hacer resaltar lo ingenioso y útil del ejercicio siguiente. La trama del ejercicio mismo es una de las más sencillas y antiguas que hay en la música; pero mediante la introducción gradual y cada vez más frecuente del cambio alternativo de las manos, se obliga al ejecutante a adquirir una igualdad perfecta en el "toucher" y en el sonido y la ponderación de ambas manos. Por lo general la mano izquierda es menos ágil y da un tono más débil, más tenue que la mano derecha. (A.J.)

In a moderate tempo and with absolute evenness of tone. Employ all dynamic gradations (Rudolf Ganz.)

In einem mässigen Tempo und mit vollkommener Gleichmässigkeit des Tones. Man gebrauche alle dynamischen Abstufungen. (Rudolf Ganz.)

Dans un mouvement modéré et avec une parfaite égalité du son. Employez toutes les gradations dynamiques (Rudolf Ganz.)

En un movimiento moderado y con absoluta igualdad de sonido. Empleense todas las gradaciones dinámicas. (Rudolf Ganz.)

m.d. sempre sopra m.s.
m.d. (sopra) (sotto)
Nº 1

m.s.

5 4 3 1 5

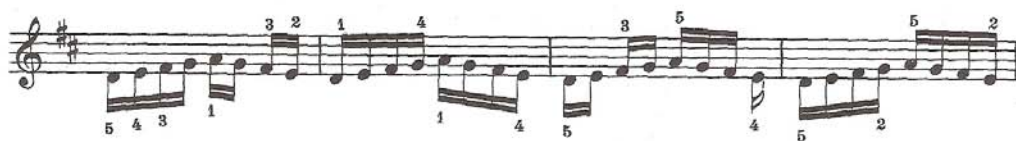
m. s. sempre sopra m. d. (sotto)

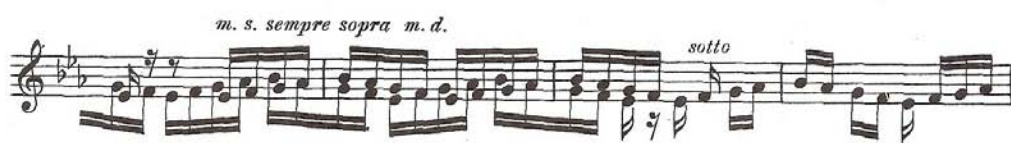
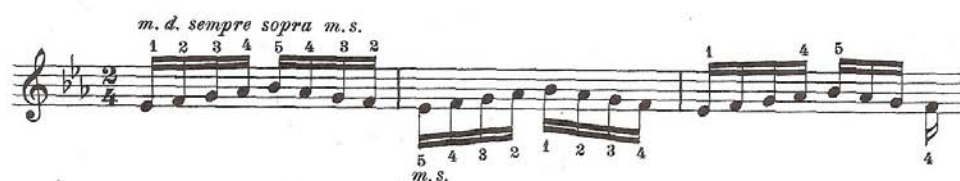
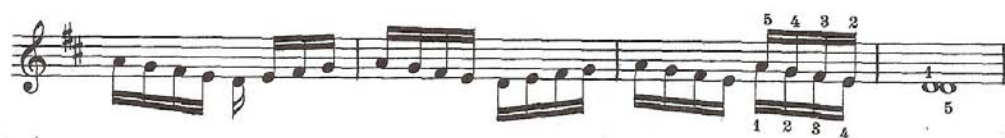
5 4 3 1 5

m. d. sempre sopra m. s.

m. s.

m. s. sempre sopra m. d. (sotto)





Etc. in all keys, major and minor; also chromatically. (Rudolph Ganz)

Etc. in allen Dur und Moll Tonarten; auch chromatisch. (Rudolph Ganz)

Etc. dans tous les tons majeurs et mineurs et aussi chromatiquement. (Rudolph Ganz)

Etc. en todos los tonos mayores y menores y también cromáticamente. (Rudolph Ganz)

c)

d)

e)

In the following exercise, the alternating change of the hands should be effected without any perceptible difference in the intensity of the tone produced by either hand. (A.J.)

In der folgenden Übung sollten beide Hände den sich ablösenden Wechsel ohne irgend einen bemerkbaren Unterschied in der Intensität des Tones hervorbringen. (A.J.)

Dans l'exercice suivant, le changement alternatif des mains doit s'accomplir sans qu'il y ait aucune différence dans l'intensité du son produit par l'une et l'autre main. (A.J.)

En el ejercicio siguiente se debe ejecutar el cambio alternativo de las manos sin que haya diferencia en la intensidad del sonido que una y otra produzcan. (A.J.)

Nº 3

a)

(sotto) m.d.

m.s.

(sotto) m.d.

m.s.

(sotto) m.d.

m.s.

The image displays a series of musical exercises for piano, organized into two columns labeled 'a' and 'b'. Each exercise is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercises are characterized by complex rhythmic patterns and specific technical markings.

Column a:

- Exercise 1:** Features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. Above the staff, the marking "(sotto) m. a." is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.
- Exercise 2:** Similar to Exercise 1, but with a different fingering sequence: 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. The marking "(sotto) m. d." is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.
- Exercise 3:** Features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. The marking "m. s." is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.
- Exercise 4:** Features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. The marking "m. s." is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.
- Exercise 5:** Features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. The marking "etc." is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.

Column b:

- Exercise 1:** Features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. The marking "ten." is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.
- Exercise 2:** Features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. The marking "m. d." is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.
- Exercise 3:** Features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. The marking "m. s. (sotto)" is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.
- Exercise 4:** Features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. The marking "m. d." is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.
- Exercise 5:** Features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. The marking "m. s. (sotto)" is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.
- Exercise 6:** Features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. The marking "m. d." is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.
- Exercise 7:** Features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. The marking "m. s. (sotto)" is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.
- Exercise 8:** Features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2. The marking "etc." is present, followed by a sequence of notes with fingerings 4, 5, 4, 2, 3, 4, 5.

Ejercicio 1. Ganz escribe este interesante ejercicio de dedos con la finalidad de obtener igualdad en el toque de dedos por medio de la alternancia de manos.

Iniciando en do mayor, la figuración revela una sola línea melódica ejecutada con ambas manos alternadamente y en la misma posición en el teclado. Progresivamente, el cambio de manos se va haciendo más frecuente en el transcurso del ejercicio, lo que obliga a mantener una especial atención en la igualdad del sonido obtenido.

La principal dificultad es la colocación de las manos que deben ejecutar las mismas notas en la misma posición, estando muy cerca una de otra. Para resolver esto, debemos en primera instancia, atender a las indicaciones de Ganz sobre cuál mano está arriba y cuál está abajo. En los primeros once compases la mano derecha se mantiene sobre la izquierda, invirtiendo esta mecánica a partir del doceavo compás.

Podemos observar que se integran dos líneas melódicas entre los compases diez y catorce, en las que el cambio alternado de las manos ocasiona un interesante cruzamiento de voces, lo que puede ser confuso en un principio, por lo que es importante saber cuál mano está arriba, seguir con atención las plicas de las notas, y tocar las notas comunes con las dos manos. Es decir, la nota en la que coinciden las dos melodías debe tocarse con los dedos correspondientes en cada mano, con el objetivo de no perder la continuidad del toque.

Se trata de un sencillo ejercicio que proporciona excelentes resultados en el desarrollo de la igualdad del toque. Su estructura simple permite transportarlo fácilmente a todas las tonalidades, aumentando el beneficio de su estudio.

Ejercicio 2. Evocando los tradicionales ejercicios de posición fija, Ganz utiliza el recurso de dejar una nota tenida mientras los demás dedos se encargan de diferenciar la ejecución de dos líneas melódicas, así como la variación del ritmo. Trabajando manos juntas en movimientos paralelos, este ejercicio de dedos es beneficioso para la independencia de dedos. La observación que hace Ganz al inicio del ejercicio, sugiere el levantamiento de los dedos, *aunque no demasiado*, lo que puede favorecer la acción autónoma de cada dedo.

Ejercicio 3. Su estructura se divide en dos partes, una para el estudio de cada mano. El objetivo, al igual que en el ejercicio 1, es obtener igualdad en el sonido al intervenir las manos alternadamente en la misma línea melódica. La redonda debe mantenerse tenida implicando la colocación de las manos una sobre otra, lo que se facilita flexibilizando la muñeca y bajando su posición para dejar paso a la mano que toca encima de ella.

Ejercicios para Seguridad en la Ejecución

Fig. 64 Rudolph Ganz en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, pp. 239-240.

Original exercises,
expressly written for
this work, by

Original Übungen,
eigens für dieses Werk
geschrieben, von

Exercices originaux,
écrits expressément
pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales,
escritos especialmente
para esta obra, por

RUDOLF GANZ

These exercises which cover the entire range of the keyboard should be practised in two ways: with the aid of the eye, that is to say, looking at the fingers while they play, and also without looking at them. The first manner develops speed and certainty of eye; the second that accuracy of motions which is a fundamental element of technical perfection. (A. J.)

Man sollte diese Übungen, welche den ganzen Umfang der Klaviatur umfassen, auf zwei Weisen üben: zunächst indem man dabei auf die Finger blickt, und darauf ohne auf die Klaviatur zu schauen. Die erste Art und Weise entwickelt Schnelligkeit und Sicherheit des Blickes; die zweite die Genauigkeit der Bewegungen, welche als ein Grunderfordernis der technischen Treffsicherheit zu bezeichnen ist. (A. J.)

Ces exercices, qui couvrent l'étendue tout entière du clavier, devraient être étudiés de deux façons: avec l'aide des yeux, c'est à dire en regardant les doigts pendant qu'ils jouent, et aussi sans les regarder. La première manière développe la rapidité et la sûreté du coup d'oeil; la seconde, cette précision dans les mouvements qui constitue l'un des éléments fondamentaux de la perfection technique. (A. J.)

Estos ejercicios, que cubren el teclado en toda su extensión, deberían estudiarse de dos modos: primero, con ayuda de la vista; es decir, mirándose los dedos al tocar; y después sin mirárselos. Con lo primero se desarrolla la rapidez y seguridad del ojo; con lo segundo se desarrolla la precisión de los movimientos, que es requisito fundamental de la seguridad técnica. (A. J.)

Allegro

The image displays five systems of piano exercises, each consisting of a treble and bass staff. The exercises are designed to be played in all keys. Each system features arpeggiated chords and scales, with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and breath marks (V) indicated. The exercises are arranged in a way that allows for easy transposition into different keys.

In all keys.

Durch alle Tonarten

Dans tous les tons.

En todos los tonos.

El recorrido a través de todo el teclado y el cruzamiento de manos obliga en este ejercicio a mover el torso lateralmente, lo que es favorable para la flexibilidad del cuerpo además del brazo en su totalidad. Los grandes saltos deben realizarse con soltura de mano y muñeca, pero a la vez con rapidez.

La seguridad es obtenida por medio del desarrollo de la percepción exacta de la distancia entre las notas y la precisión en los movimientos requeridos. El estudio en todas las tonalidades beneficia el reconocimiento del teclado y los trayectos que realiza la mano en cada salto.

Alberto Jonás recomienda dos formas de estudiarlo: primero, mirando el teclado, y después sin mirar. Lo último es lógicamente más difícil, pero aumenta la precisión basándose únicamente en la apreciación motriz del brazo.

Asimismo, es recomendable su estudio en alumnos con necesidad de soltar brazo, hombros o espalda, además de comprobar el apoyo adecuado en las piernas para una cómoda inclinación del torso hacia los lados.

Ejercicios de Terceras Dobles

Fig. 65 Rudolph Ganz en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, p. 31.

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por</i>
---	---	---	--

RUDOLF GANZ

Moderato *p e f*

Nº1

m. s. ottava bassa

Nº2

m. s. ottava bassa

Ejercicios de terceras dobles ejecutados con manos juntas, en los que la originalidad reside no tanto en la digitación, sino en el cambio de nota del segundo dedo de la mano derecha y del cuarto en la mano izquierda. La ejecución de una tecla contigua con el mismo dedo implica el movimiento lateral de estos dedos y un ligero ajuste en la posición de la muñeca que debe mantenerse muy flexible, para que además se controlen mejor los cambios en la acentuación indicados. En el segundo ejercicio, el movimiento lateral lo realiza el tercer dedo de ambas manos.

Aunque no lo señala, la transposición a una nueva tonalidad mayor por orden cromático, nos hace suponer que se sugiere el estudio en todos los tonos mayores.

Los beneficios del estudio de este ejercicio serán: el aumento en la independencia de dedos, la destreza en la ejecución de terceras dobles en ambas manos así como la igualdad y ligereza en el toque debido al recurso de la variación rítmica.

Ejercicios de Octavas

Fig. 66 Rudolph Ganz en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 114.

Original exercises ex- pressly written for this work, by	<i>Originalübungen, ei- gens für dieses werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrite expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por</i>
--	---	---	---

RUDOLF GANZ

Presto

stacc. 5 5 5 5 5 5 *simile*

No. 1

5 5 5 5 5 5 *simile*

1 1 1 1 1 1 *simile*

5 5 5 5 5 5 *simile*

1 1 1 1 1 1 *simile*

No. 2

5 5 5 5 5 5 *simile*

1 1 1 1 1 1 *simile*

5 5 5 5 5 5 *simile*

1 1 1 1 1 1 *simile*

No. 3

5 5 5 5 5 5 *simile*

1 1 1 1 1 1 *simile*

5 5 5 5 5 5 *simile*

1 1 1 1 1 1 *simile*

No. 4

5 5 5 5 5 5 *simile*

1 1 1 1 1 1 *simile*

5 5 5 5 5 5 *simile*

1 1 1 1 1 1 *simile*

No. 5

5 5 5 5 5 5 *simile*

1 1 1 1 1 1 *simile*

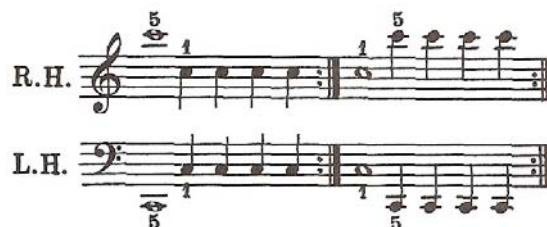
5 5 5 5 5 5 *simile*

1 1 1 1 1 1 *simile*

Conjunto de cinco pequeños ejercicios que permiten percatarse del movimiento realizado en cada extremo del intervalo ejecutado. El *staccato* indicado y el recogimiento o apertura de la posición desarrollan el trabajo de las últimas falanges del primer y quinto dedo, fortaleciendo esta articulación tan necesaria al tocar octavas rápidas o en *staccato*.

Es posible observar cómo Rudolph Ganz recurre a la teoría de que para resolver un problema es necesario dividir las dificultades para simplificarlas y asimilarlas mejor. El problema es obtener agilidad y claridad en la ejecución de octavas, y Ganz propone en este ejercicio separar la atención en dos puntos centrales: la precisión del primer dedo y la precisión del quinto dedo. De esta manera, el estudiante adquiere los reflejos por separado como preparación para la ejecución simultánea de ellos. Neuhaus hace referencia a esta regla en su *Arte del Piano*¹, en donde menciona una forma más de estudiar pasajes de octavas, este es: tocarlas sólo con el quinto dedo sosteniendo el pulgar en el aire, y contrariamente, tocarlas sólo con el primer dedo manteniendo el quinto sin pulsar la tecla, lo que puede resultar similar a la propuesta de Ganz, que moviliza el primer dedo mientras el quinto ejecuta la misma tecla y viceversa. Con este fundamento, podemos decir que este criterio deriva del ejercicio preparatorio que utilizaba Leschetizky, bajo el mismo razonamiento de separar los movimientos que involucra tocar octavas:

EJEMPLO 105 *Malwine Brée: The Leschetizky Method. A Guide to Fine and Correct Piano Playing. Dover, Mineola, 1997 [1ª ed.: The University Society, Nueva York, 1913].*



¹ Heinrich Neuhaus: *El Arte del Piano. Consideraciones de un profesor*. Trad. de Guillermo González y Consuelo Martín Colinet. Real Musical, Madrid, 1987, p. 123.

6.9.3. Criterios Pedagógicos

Los ejercicios originales de Rudolph Ganz reúnen elementos muy importantes dentro de la ejecución pianística como son el control del sonido, la destreza de los pulgares, la seguridad y precisión técnica, además de las notas dobles y octavas. Para su estudio, Ganz hace uso de la variedad rítmica y dinámica, recurriendo a lo toques *legato* y *staccato*, por medio de lo que se desarrolla el control del peso para la obtención de varias gradaciones en la sonoridad y la velocidad.

Destaca el interés por la calidad del sonido, la igualdad en el toque y el control del peso como medio para graduar la intensidad, factores que benefician la interpretación, es por eso que Ganz ha enfatizado la importancia de recurrir a los contrastes sonoros en la práctica interpretativa, aún en estudiantes principiantes¹.

En el artículo publicado en *Great Pianists on Piano Playing*, Ganz se refiere a la *nueva idea de la enseñanza*² como el proceso mediante el cual se pueden lograr los mejores resultados con el menor esfuerzo posible, subrayando el desarrollo de la capacidad interpretativa del alumno desde las primeras etapas del aprendizaje, evitando caer en el mecanicismo que daña su evolución artística.

Una vez más, la relevancia de la calidad de la interpretación se pone de manifiesto en los criterios de Rudolph Ganz, destacando el sonido como el elemento principal de la técnica, en el que convergen diversos efectos que lo enriquecen como el colorido del timbre a través de los diferentes toques y el pedal, y la variación dinámica a través de la gradación del peso.

¹ Rudolph Ganz en Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003, p. 41.

² Rudolph Ganz en *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 312.

5.10. Leopold Godowsky (1870-1938)

5.10.1. Trayectoria Profesional



Leopold Godowsky.
Fotografía publicada en
Great Pianists on Playing.

Pianista y compositor americano, nacido en Vilnius, Rusia el 13 de febrero de 1870. Fallece en Nueva York el 21 de noviembre de 1938.

A la edad de nueve años realiza su primera presentación pública como pianista teniendo tanto éxito que le ofrecieron giras de conciertos por Alemania y Polonia. A los 13 años inicia sus estudios en la Royal High School for Music en Berlín siendo el *protégé*¹ de un rico banquero de Königsberg². En esta escuela fue alumno de Bargeil y Rudorff.

Hace su debut americano en Boston en el año de 1884, dentro de una gira de conciertos al lado del virtuoso violinista Ovide Musin, obteniendo inmejorables críticas y gran éxito por lo que permanece ahí por dos años. Entre 1886 y 1890 divide su residencia entre Londres y París. Durante su estancia en París se convierte en alumno y amigo de Saint-Saëns.

A partir de 1890 se establece en Estados Unidos, donde contrae matrimonio y consigue la ciudadanía americana. Además de continuar su actividad concertística, trabaja como profesor en el New York College of Music, y posteriormente, en 1894 se convierte en jefe del departamento de piano del South Broad Street Conservatory en Filadelfia donde permaneció durante un año. En 1895, le nombran director del departamento de piano del Conservatorio de Chicago, cargo en el que estuvo por cinco años.

¹ Término utilizado en la época para referirse a aquellos que tenían protección y ayuda económica para realizar sus estudios musicales.

² AA. VV.: *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 132.

En 1900 viaja a Berlín presentándose en el Beethoven Hall el 6 de diciembre del mismo año, obteniendo con esto fama y prestigio internacional. A partir de entonces reside en esta ciudad hasta 1909. Fue director de la Klaviermeisterschule of the Akademie der Tonkunst en Viena entre 1909 y 1914, cargo ocupado anteriormente por Emil von Sauer y Ferruccio Busoni. En esta época alternaba esta responsabilidad con giras de conciertos en América y la realización de grabaciones para Gramophone. En 1922 regresa nuevamente a América, donde se establece hasta su muerte.



Leopold Godowsky. Fotografía publicada en *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*, vol. IV, p. 80.

Realizó numerosas grabaciones eléctricas y acústicas de obras de Beethoven, Chopin, Liszt, Schubert, Granados, Albéniz, entre otros³. En 1928 inicia una serie de grabaciones en Londres de algunas de las más importantes obras de Beethoven, Schumann, Grieg y Chopin, pero en 1930, grabando el Scherzo en Mi mayor de Chopin, sufre una apoplejía que le dejó paralizado parcialmente, situación que ensombreció los últimos años de su vida, ya que no volvió a tocar.

Entre sus alumnos destacan: Clarence Adler, Fannie Dillon, Issay Dobrowen, Hans Ebell, David Guion, Harold Henry, Leonard Liebling, Clarence Loomis, Mana-Zucca, Heinrich Nehaus, Felix Petyrek, Augusta Schnabel-Tollefsen.

³ Para ver listado de grabaciones véase James Methuen-Campbell: *Catalogue of recordings by classical pianists*. Vol. I. Disco Epsom, Chipping Norton, Oxfordshire 1984, pp. 15-18.

Sus composiciones se caracterizan por su alto nivel de complejidad, como sus 50 estudios basados en los estudios de Chopin, y las transcripciones de los valeses de Strauss.

“Si uno no considera nada mas allá de esta suprema habilidad técnica, la ingenuidad y el logro de la musicalidad implícitas en estas cincuenta o mas prodigiosas “falsas apariencias” sobre los Estudios de Chopin, constituyen manifiestamente en sí un logro destacado; pero cuando sobre todo ello se considera además la real energía creativa, la belleza imaginativa, la riqueza y la inventiva extingible de tratamiento melódico, contrapuntístico y armónico, solamente la obstinación ciega o el oscurantismo insensato pueden negar, me parece, que estos Estudios son una contribución a la literatura del piano no tan solo de un alto rango, sino único”⁴.

Obras de Bach, Schubert y Schumann fueron también tomadas por Godowsky para transcribirlas o transformarlas, además de los *Valses* de Chopin, los cuales bajo el arreglo de este creativo compositor fueron completamente transformados. Asimismo, realizó arreglos sobre *Tango* y “Triana” de la *Iberia* de Albéniz, y *Le Cygne* de Saint-Saëns. Entre su producción compositiva encontramos además su *Java Suite*, *Waltermasken*, *Triakontameron* y cuatro *poemas para piano*, siendo su obra más importante *Passacaglia y Fuga*, donde se concreta la madurez de la técnica compositiva de Godowsky⁵.

Reconocido como uno de los más grandes músicos de su generación, que siendo autodidacta principalmente, desarrolló sus métodos basados en su propia experiencia sobre la aplicación de los principios del peso en contraste con el movimiento muscular, teorías que se difundieron, sobre todo, por medio de su alumno Heinrich Neuhaus⁶.

⁴ “Leopold Godowsky as creative transcriber” en Kaikhosru Shapurji Sorabji: *Mi contra fa: the immoralising of a Machiavelian musician*. Porcupine Press, Londres, 1947, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁶ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 10, 2ª ed., Macmillan, Nueva York, 2001, p. 73.

5.10.2. Análisis Técnico de Ejercicios Originales

Ejercicio de Extensión

Fig. 67 Leopold Godowsky en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 20.

LEOPOLD GODOWSKY

<p>Original exercises, expressly written for this work.</p> <p>To be practiced <i>Lento</i>, <i>Moderato</i>, <i>Allegro</i> and <i>p, mf, f.</i> (A.J.)</p>	<p><i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben.</i></p> <p>Übe in <i>Lento</i>, <i>Moderato</i>, <i>Allegro</i> und <i>p, mf, f.</i> (A.J.)</p>	<p>Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre.</p> <p>Étudiez <i>Lento</i>, <i>Moderato</i>, <i>Allegro</i> et <i>p, mf, f.</i> (A.J.)</p>	<p><i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra.</i></p> <p>Estúdiense en <i>Lento</i>, <i>Moderato</i>, <i>Allegro</i> y con los matices <i>p, mf, f.</i> (A.J.)</p>
--	--	--	--

The image shows three piano exercises by Leopold Godowsky, labeled 1, 2, and 3. Each exercise is written for two staves (treble and bass clef). Exercise 1 is in 4/4 time and features a series of chords and single notes with fingerings 1-5 and 3-5. Exercise 2 is also in 4/4 time and features a series of chords and single notes with fingerings 1-5 and 3-5. Exercise 3 is in 4/4 time and features a series of chords and single notes with fingerings 1-5 and 3-5. The exercises are designed to be practiced at three different tempos: Lento, Moderato, and Allegro, with dynamic markings of p, mf, and f.

Godowsky escribe estos tres ejercicios de extensión, mediante los cuales se pretende flexibilizar los músculos y tendones, para que aumenten su elasticidad y por lo tanto, que la distancia entre cada dedo sea mayor.

En el primer ejercicio, se propone alcanzar el intervalo de octava con el primer y cuarto dedo, mientras se abre progresivamente la extensión entre el quinto y el tercer dedo, y entre el quinto y segundo dedo en ambas manos.

En el segundo, podemos constatar que la dificultad de alcanzar un intervalo de novena se ve aumentada por la extensión que se genera entre el tercer y cuarto dedo, y entre el cuarto y segundo dedo, debido a las distancias que paulatinamente se van abriendo.

En el caso del tercer ejercicio, el principal esfuerzo se realiza entre el tercer y cuarto dedo, y entre el segundo y quinto dedo de la mano derecha, así como en la extensión del segundo y cuarto, y entre el quinto y tercer dedo de la mano izquierda. De esta forma, en estos tres pequeños ejercicios el trabajo entre todos los dedos ha sido considerado.

Por testimonio de sus propios alumnos, sabemos que Godowsky tenía manos relativamente pequeñas que, no obstante, y como referencia en estos breves ejercicios de extensión, eran flexibles y debido a esa elasticidad en sus músculos y tendones abarcaba amplias extensiones. Con esta finalidad, se recomiendan este tipo de ejercicios, que proporcionen mayor elasticidad por medio de un cuidadoso y progresivo entrenamiento.

Ejercicio para Destreza y Flexibilidad de Pulgares

Fig. 68 *Leopold Godowsky en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, p. 59.*

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por</i>
---	---	---	--

LEOPOLD GODOWSKY

m. d. Lento – Moderato – Allegro (*A.J.*)

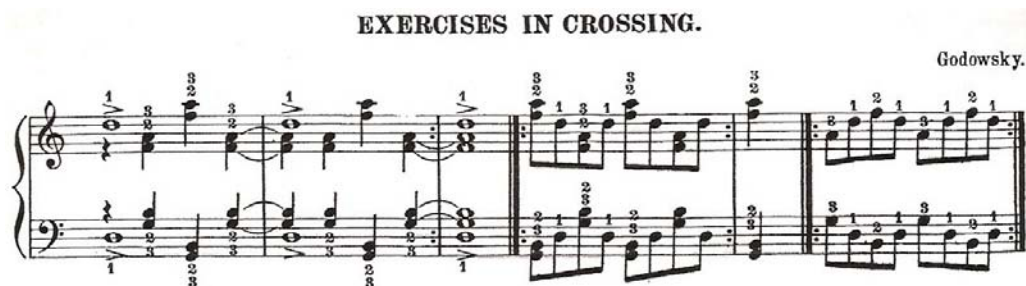
m. s.

Este ejercicio de pulgares se plantea con el estudio por separado de cada mano, y la transportación a todas las tonalidades mayores, de forma tal que el breve compás que propone Godowsky resulte de mayor beneficio en cada nueva disposición de las teclas blancas y negras.

El objetivo es agilizar la movilidad de los pulgares, por medio de estabilizar la posición de la mano manteniendo fijo el segundo dedo mientras se realiza el paso de pulgar por debajo de la mano. Las notas dobles, tienen la función de reforzar la estabilidad de la mano además de que aumentan la dificultad en este ejercicio.

La acción contraria la propone Godowsky en uno de sus *Progressive Exercises*¹, donde la mano completa se moviliza sobre el pulgar, el cual se mantiene fijo. Los movimientos laterales del pulgar son los mismos aunque son aplicados de dos formas distintas, proponiendo en este último caso, más desarrollo de la figuración.

EJEMPLO 106 *Leopold Godowsky: Progressive Exercises. The Art Publication Society. Saint Louis, 1913.*



¹ Leopold Godowsky: *Progressive Exercises*. The Art Publication Society. Saint Louis, 1913. www.leopoldgodowsky.com, visitada el 30 agosto de 2006.

Ejercicio de Dedos

Fig. 69 Leopold Godowsky en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, pp. 120-121.

Original exercises, (independence of the fingers) expressly written for this work, by:	<i>Originalübungen; (Unabhängigkeit der Fin- ger) eigens für dieses Werk geschrie- ben, von:</i>	Exercices originaux, (indépendance des doigts) écrits expressément pour cette oeuvre, par:	<i>Ejercicios originales, (independencia de los dedos) escritos especial- mente para esta obra, por:</i>
---	--	---	--

LEOPOLD GODOWSKY

These exercises are very clever and of great effect. The first two exercises are to be played *legato*, six times in succession, each time faster: Lento-Andante-Moderato-Allegretto-Allegro-Presto; then repeat in staccato.

The second exercise offers a splendid opportunity to acquire mastery over the simultaneous playing of two different rhythms.

The third exercise perfects the execution, with one hand alone, of staccato notes, while the same hand holds, and keeps down, a key. (A.J.)

Diese Übungen sind äußerst sinnreich und von grossem Effekt. Die beiden ersten spiele man zuerst legato und zwar sechsmal in immer schnellerem Tempo, wie: Lento-Andante-Moderato-Allegretto-Allegro-Presto; nachher übe man sie auf obige Art staccato.

Die zweite Übung ist ein ausgezeichnetes Studium zur Erlangung der Meisterschaft in der gleichzeitigen Ausführung zweier verschiedener Rhythmen.

Die dritte dient zur Beherrschung des gleichzeitigen Spiels von staccatound gehaltenen Noten mit einer Hand. (A.J.)

Ces exercices sont très ingénieux et d'un grand secours. Les deux premiers exercices doivent être étudiés d'abord *legato*, six fois de suite et en augmentant chaque fois la vitesse: Lento-Andante-Moderato-Allegretto-Allegro-Presto: ensuite on les étudiera, de la même façon, staccato.

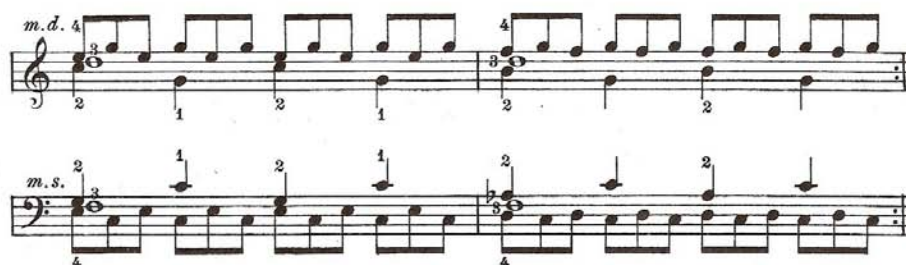
Le second exercice offre une excellente occasion d'obtenir la maîtrise dans le jeu simultané de deux rythmes différents.

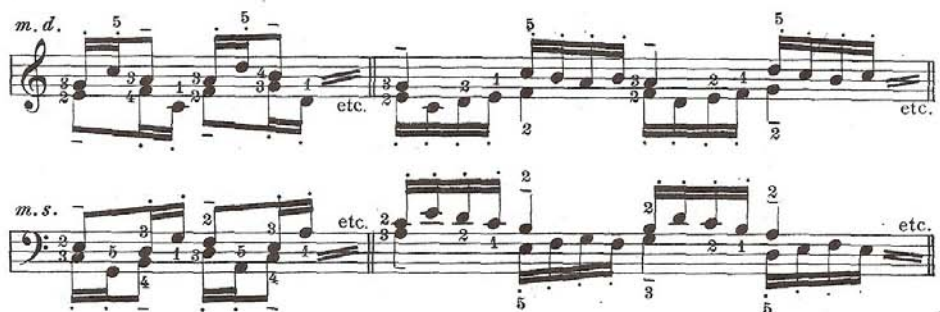
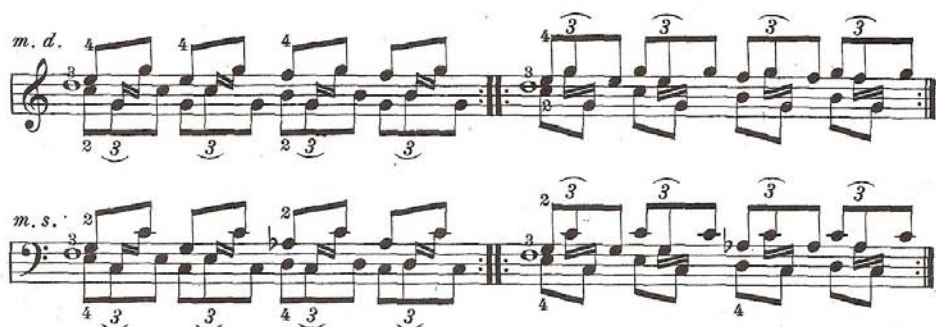
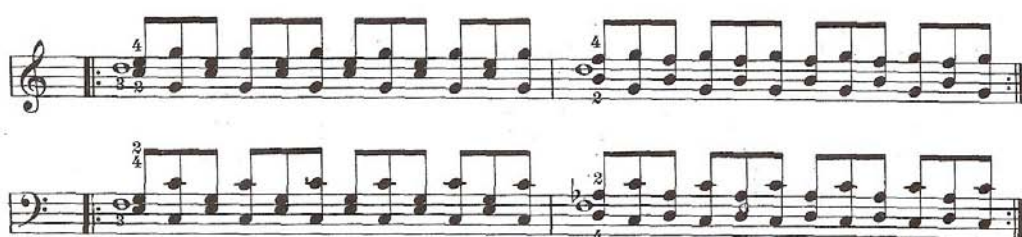
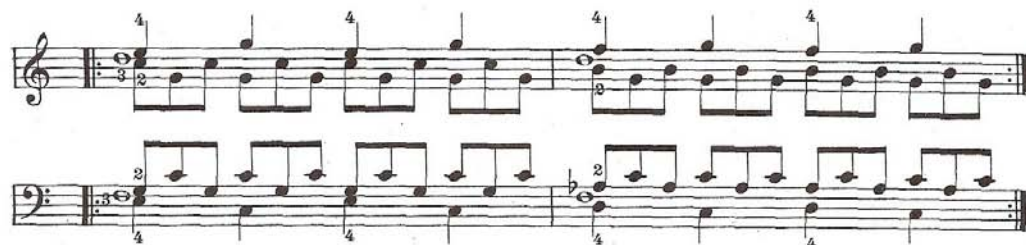
Le troisième exercice permet d'affirmer l'exécution, avec une main seule, de notes jouées staccato pendant que la même main soutient une note, c'est-à-dire: garde, enfoncée, une touche. (A.J.)

Estos ejercicios son sumamente ingeniosos y de excelente efecto. Los dos primeros ejercicios se estudiarán primeramente legato, seis veces de seguida y aumentando cada vez la velocidad: Lento-Andante-Moderato-Allegretto-Allegro-Presto: luego se estudiarán, de la misma manera, staccato.

El segundo ejercicio ofrece una excelente ocasión de obtener dominio en la ejecución simultánea de dos ritmos diferentes.

El tercer ejercicio desarrolla y asienta la ejecución, con una mano sola, de notas tocadas staccato, mientras la misma mano sostiene una nota, es decir guarda hundida una tecla. (A.J.)





El primer ejercicio, correspondiente a los seis primeros sistemas, se propone estudiarlo con cada mano por separado. Es conveniente este planteamiento ya que la conjugación de varios movimientos melódicos en una sola mano, requieren de especial atención. Alberto Jonás recomienda su práctica en *legato* y *staccato*, aumentando progresivamente la velocidad, lo que aumenta el beneficio de este ejercicio.

El segundo ejercicio, se indica asimismo para estudiar con manos separadas, combinando dos diferentes ritmos, dos octavos contra tresillos, lo que se facilita gracias a la grafía que Godowsky utiliza, implementando la doble barra de semicorcheas para unir la segunda nota del tresillo con la segunda nota de las corcheas superiores.

Por otro lado, el tercer ejercicio, que mantiene el mismo sistema de estudio de manos separadas, combina dos melodías con diferentes toques. Esta misma idea puede ser aplicada en pasajes donde es conveniente distinguir entre dos líneas melódicas diferentes ejecutadas con la misma mano, como preparación a pasajes polifónicos.

En estos tres ejercicios de dedos encontramos se recurre a distintos elementos como son la ejecución de diferentes ritmos y toques con la misma mano, a la ejecución de dobles notas y mantener tenida una nota larga, con el fin de obtener principalmente un aumento de la independencia de los dedos.

Ejercicio de Trinos

Fig. 70 Leopold Godowsky en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 231.

Original exercise, written expressly for this work, by:	<i>Originalübung eigens für dieses Werk geschrieben, von:</i>	Exercice original écrit expressément pour cette oeuvre, par:	Ejercicio original escrito especialmente para esta obra, por:
---	---	--	---

LEOPOLD GODOWSKY

Lento – Moderato – Allegro (A. J.)

Repeat: *mf*, then: *f*, then: (A. J.)
 Man wiederhole: *mf*, dann: *f*, dann: (A. J.)
 Répétez: *mf*, ensuite: *f*, ensuite: (A. J.)
 Repítase: *mf*, luego: *f*, luego: (A. J.)

Aunque se clasifica dentro de la *Escuela Magistral* como ejercicio de trinos, también podría denominarse como ejercicio de dedos o de extensión ya que se trabaja también la independencia de dedos y su estiramiento, aunque levemente, entre los dedos debido a las digitaciones propuestas.

El trino, simultáneo en ambas manos, es realizado con el cuarto y quinto dedo, lo que desarrolla la fuerza en estos dedos que por naturaleza son más débiles, aumentando este trabajo debido a la redonda que el tercer dedo mantiene pulsada, y que complica la libre movilidad del cuarto dedo. A esto se le suma la ejecución de otra melodía con

el primer y segundo dedo, aumentando la dificultad ya que los dedos deben mantener mayor independencia en sus movimientos.

Este es un ejercicio complicado debido a que involucra varios problemas importantes: uno es la agilidad y ligereza de dedos menos fuertes e independientes como son el cuarto y el quinto dedo, otro problema es la inmovilidad del tercer dedo, y la coordinación de los trinos realizados con las dos manos simultáneamente.

Recomendamos especial cuidado al seleccionar y aplicar este ejercicio, que no es indicado para manos principiantes. Como Jonás lo indica, es aconsejable iniciar el estudio lentamente, y subir paulatinamente la velocidad, además de graduar los cambios en la dinámica, beneficiando además el control en la aplicación del peso adecuado.

Ejercicio de Acordes

Fig. 71 Leopold Godowsky en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 158.

Original exercises expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por</i>
--	---	---	---

LEOPOLD GODOWSKY

Andante – Moderato – Allegro (A.J.)

Legato f e p; staccato f e p; < > (A.J.)

Ejercicio de acordes indicado para estudiarse con cada mano por separado, en el que la digitación favorece mantener ligado el sonido. Jonás señala tocarlo con toque *legato*, con lo que los movimientos laterales de la mano se presentan en cada cambio de acorde para facilitar la continuación del sonido. Debemos subrayar la intención de ligar no debe ser forzado tratando de unir todos los sonidos, es posible ligar dejando solo una de las notas del acorde antes de que entre el siguiente. Al estudiarlo en *staccato* (toque con antebrazo y muñeca firme en lugar de staccato de muñeca), se facilita el cambio de posición, por lo que es recomendable iniciar el estudio del ejercicio con este toque.

Ejercicios de Sextas Dobles

Fig. 72 Leopold Godowsky en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, pp. 175-176.

Original exercises, expressly written for this work, by	Originalübungen, ei- gens für dieses Werk geschrieben, von	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por
---	--	---	---

LEOPOLD GODOWSKY

legato e poi staccato (A.J.)

Nº1

The musical score is presented in eight staves, each with a unique key signature. The first staff is marked with 'legato e poi staccato (A.J.)' and includes fingering numbers for both hands (m.d. and m.s.). The word 'simile' appears above and below the first staff. The subsequent staves also feature the word 'simile' above and below the staff. The music is written in a style that combines legato and staccato techniques.



En estos ejercicios de sextas, se indica de forma similar a los anteriores ejercicios de acordes, estudiarlos en *legato* y *staccato*. La digitación permite realizar cómodamente el toque *legato*, donde se requerirá la flexibilidad de la muñeca para agilizar los movimientos laterales de la mano, que se presentan de la misma manera en el toque *staccato* que favorece la rapidez de estos movimientos. La principal dificultad es que el acorde ejecute forma simultánea las tres notas que lo conforman, lo que se puede resolver con un ligero movimiento vertical de la muñeca antes del acorde para que los dedos toquen la tecla al mismo tiempo. Se indica transportarlo a todas las tonalidades mayores, con lo que se aumenta el beneficio de su estudio en diferentes posiciones.

5.10.3. Criterios Pedagógicos

Los elementos técnicos abordados por Godowsky en sus ejercicios originales para la obra de Jonás son algunos de los puntos más importantes dentro del entrenamiento físico que permitirá al ejecutante tener las condiciones adecuadas para un mejor desarrollo técnico, estos son:

1. Extensión. Tema tratado con especial cuidado, ya que las extensiones son realizadas progresivamente, en el caso de sus ejercicios de extensión, presentándose también en los ejercicios de dedos y de trinos.
2. Independencia de dedos. Se desarrolla en los ejercicios de dedos, en los que se utiliza el recurso de mantener una nota tenida mientras los demás dedos realizan otras líneas melódicas con ritmos diferentes. En los ejercicios de trinos es empleado este mismo recurso, siendo también la independencia de dedos uno de los beneficios además del control de la ejecución de los trinos.
3. Fortaleza de dedos, manos y antebrazo. Se presentan como resultado de los ejercicios de acordes, y dobles notas, debido al ejercicio realizado por las articulaciones al mantener la firmeza necesaria en la ejecución simultánea de varias notas. Así también, esto se evidencia en el interés de desarrollar la destreza de pulgares.
4. Flexibilidad de muñeca. Requerida y desarrollada en los ejercicios de acordes y notas dobles, así como en los ejercicios de trinos y de extensión.

Estos cuatro puntos serían clasificados por Godowsky como parte del *mecanismo* necesario dentro del estudio del arte del piano. En su artículo “The Real Significance of Technic”¹, Godowsky ha marcado la diferencia entre técnica y mecanismo, explicando que en la ejecución pianística se pueden considerar tres distintas vertientes

¹ Leopold Godowsky: “The Real Significance of Technic”, *Great Pianists on Piano Playing*, editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Philadelphia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, pp. 133-142.

desde el punto de vista pedagógico: el mecanismo, el estudio de la técnica del arte de la ejecución y la fase emocional o artística de la práctica interpretativa. El primer aspecto corresponde al desarrollo del aparato muscular dentro de la perspectiva mecánica como obtener velocidad y fuerza en los dedos. El estudio de la técnica del arte pianístico, por su parte involucra el trabajo intelectual más que el trabajo físico: “*La técnica propiamente tiene que ver con el ritmo, tempo, acentuación, fraseo, dinámica, agógica, toques, etc.*”². Pero el elemento más importante dentro de la práctica del piano es el desarrollo emocional y artístico del estudiante, ya que es lo que se manifestará a través de los medios mecánicos y técnicos adquiridos.

“Aún cuando el ejecutante pueda poseer el más alto y perfeccionado mecanismo y maestría técnica, lo cual le capacita para tocar grandes obras maestras efectivamente, si no posee la cercanía emocional, sus ejecuciones carecerán de la especial delicadeza y poder artístico que le privará de convertirse en un verdadero gran pianista”³.

De acuerdo a estas definiciones, podríamos pensar que el mecanismo entonces no encierra un trabajo intelectual, pero es en realidad desde esa etapa inicial en el proceso de estudio que, aunque se trate de desarrollar habilidades físicas, el análisis y reflexión son el fundamento del trabajo de selección y desarrollo de los recursos físicos utilizados en sus distintas formas y aplicaciones. Por lo que esta clasificación que hace Godowsky es con la intención didáctica de clarificar los tres elementos en los que se divide el arte de la interpretación.

Cabe destacar que Godowsky fue de los primeros en desarrollar y aplicar la teoría del peso como parte de sus criterios pedagógicos, lo cual incluía el discernimiento entre

² Leopold Godowsky en *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 134 [texto original en inglés].

³ *Ibíd.*, p. 135 [texto original en inglés].

la relajación del brazo y evitar movimientos innecesarios con el fin de economizar energía y esfuerzo muscular:

“(...) una nueva época se caracterizó por la ejecución con peso. Mi propia ejecución está basada sobre el mencionado método, y tuve el honor de ser uno de los primeros en aplicarlo cuando comencé a enseñar hace veinte años”⁴.

Godowsky consideró que la utilización del toque con peso (*weight touch*) favorecía el fraseo, además de ayudar en la resolución de problemas rítmicos y mejorar el control del tiempo y la gradación dinámica⁵. Situación que justificaba con grandes ventajas la utilización del peso en la ejecución. Como parte de sus razonamientos utilizados en su actividad pedagógica podemos resumir los siguientes:

1. El entrenamiento físico a través de ejercicios, estudios y el repertorio progresivo.
2. La aplicación inteligente de la técnica a través de sus diferentes ramas como la acentuación, ritmo, tiempo, dinámica, fraseo.
3. Desarrollo de la personalidad del ejecutante, manteniendo su individualidad artística.

Estos aspectos forman parte del propio proceso realizado por Godowsky en su formación como pianista; las experiencias obtenidas de su exploración, investigación y que formaron parte de su realidad como ejecutante e intérprete fueron aplicadas de acuerdo a las necesidades particulares de cada uno de sus alumnos, fundamentadas en el resultado de la práctica interpretativa. Podemos decir que en Godowsky convergen la realidad de la ejecución pianística y el estudio teórico de la técnica proporcionando conjuntamente una perspectiva integral de la técnica interpretativa. Como un

⁴ *Ibíd.*, p. 137 [texto original en inglés].

⁵ *Ibíd.*, p. 138.

testimonio final de esto, encontramos las palabras de Henrich Neahaus, alumno de Godowsky, que al describir la ejecución de su maestro concluye el verdadero sentido y concepto de la técnica pianística:

Godowsky, mi incomparable maestro y uno de los más grandes pianistas virtuosos de la era post-Rubinstein, una vez nos dijo en clase que nunca practicaba escalas. Pero aún las tocaba con brillantez, uniformidad, velocidad y belleza de sonido lo cual creo que nunca he escuchado tan bien ejecutado. Fue una delicia mirar aquellas pequeñas manos que parecían estar talladas en mármol y siendo increíblemente bellas (como un pura sangre de concurso es bello, o el cuerpo de un magnífico atleta) ver con qué simplicidad, ligereza, facilidad, lógica y, como yo diría, sabiduría, ellas tocaron su tarea súper-acrobática. La mayor impresión fue que todo parecía terriblemente simple, bellamente natural y sin esfuerzo. Pero cambiar la mirada de las manos a su cara, y ver la increíble concentración: ojos con párpados cerrados, la forma de las cejas, la frente, reflejan reflexión, enorme concentración —y nada más! Entonces te das cuenta inmediatamente que esa aparente agilidad, esa facilidad, cuesta; qué enorme energía espiritual es requerida para que esto sea creado. Esto es de donde viene la real técnica!⁶.

⁶ David Dubal: *The Art of the Piano*. I. B. Tauris & Co. LTD, Londres, 1990, p. 106.

5.11. Katherine Goodson (1872-1958)

5.11.1. Trayectoria Profesional



Fotografía publicada en *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*.
Vol. III, p. 236.

Pianista inglesa nacida en Watford, Inglaterra el 18 de junio de 1872. Inició sus estudios musicales a muy temprana edad, teniendo presentaciones públicas antes de los 12 años de edad. Debido a su gran talento fue enviada a la Royal Academy of Music en Londres, siendo alumna de Oscar Beringer entre los años de 1886 y 1892. Posteriormente, y por consejo de Paderewsky, estudia con Leschetisky en Viena durante los siguientes cuatro años. En 1896 regresa a Londres, presentándose exitosamente en el St. James Hall Popular Concerts, siguiendo una gira de conciertos por la provincia inglesa, lo que causó una gran impresión y le ayudó a formar una excelente reputación como pianista. Hizo giras de conciertos en Inglaterra, Alemania,

Austria y América con gran éxito. En 1901, tocó el Concierto en Si bemol menor de Tchaikovsky en Londres bajo la batuta de Richter. Entre 1902 y 1904 realizó una serie de conciertos con Kubelik. En 1903 contrae matrimonio con el compositor inglés Arthur Hinton (1869-1841), cuyas obras Goodson programaba en sus conciertos frecuentemente, tocando su concierto para piano y orquesta en la primera aparición con la Royal Philharmonic Society en Londres en 1911. En 1907 se presenta con la Orquesta sinfónica de Boston, a raíz de esto surgieron siete giras por Estados Unidos.

Katherine Goodson fue una de las más aclamadas pianistas de su tiempo, reconocida por el poder y refinamiento de su ejecución. Poseía un amplio repertorio pianístico, incluyendo en sus programas obras de Schubert, Chopin, Brahms, McDowell, procurando estrenar y difundir obras de sus contemporáneos, como podemos observar a continuación en algunos de los programas ofrecidos Estados Unidos:

Mendelssohn Hall, New York/ February 17, 1908

MOZART: Sonata in A
 BRAHMS: Rhapsody, Op.119, No. 4
 SCHUBERT: Fantaisie ("Der Wanderer") Op. 15
 SCHUMANN: Papillons, Op. 2
 CHOPIN: Four Studies, Op. 25 No. 1; Posthumus No. 2;
 Op. 25 No. 3; Op. 25 No. 6; Valse, Op. 42
 STRAUSS: Reverie
 EMIL VON SAUER: Etude ("Espanlaub")
 ARTHUR HINTON: Rigaudon (New)
 JOSEPH HOLBROOKE: Etude Fantastique (New)
 LISZT: Rhapsodie No. 2

Carnegie Hall/ January 30, 1912

MOZART: Sonata in A
 SCHUMANN: Faschingsschwank aus Wien
 MACDOWELL: Sonata Tragica
 HINTON: Romance in Ab; Etude Arabesque
 DEBUSSY: Arabesque in G
 CHOPIN: Berceuse; Etude in F, Polonaise in Ab

Aeolian Hall, New York/ October 23, 1923

SCHUBERT: Two Impromptus, G, Ab

SCHUMANN: Fantasia, Op. 17

SCRIABINE: Poeme, Op. 32, No. 2

PALMGREN: The Sea

POULENC: Mouvement Perpetuel

FRANCK BRIDGE: Arabesque

JOHN IRELAND: Ragamuffin

BRAHMS: Hungarian Dance

CHOPIN: Sonata *b*¹

Desafortunadamente no dejó grabaciones que atestiguaran su talento y habilidad, sin embargo, podemos encontrar numerosos comentarios sobre su ejecución coincidiendo en el dominio técnico, control del sonido y exquisita sensibilidad musical: “*Ella tiene un gran dominio de la gradación del sonido, admirable acabado técnico, genuino sabor musical y considerable individualidad en el estilo*”². Después de varios años de retiro, reaparece en 1947 con su maestría intacta. Fallece en Londres el 14 d abril de 1958. Entre sus alumnos encontramos a Clifford Curzon, Michel Hamburg y Franck Laffite.

¹ George Kehler: *The Piano in Concert*. Scarecrow Press, Metuchen, N. J. y Londres, 1982, p. 474.

² AA. VV.: *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 143 [texto original en inglés].

5.11.2. Análisis Técnico de Ejercicios Originales

Ejercicios de Trinos

Fig. 73 Katherine Goodson en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, pp. 243-245.

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por</i>
---	---	---	--

KATHARINE GOODSON

When both hands play trills at the same time, these usually occur at the interval of a third, of a sixth, of an octave or of a tenth. The extreme dissonance of the following exercises has been devised as a means of exacting an especially smooth and flowing execution of the trills. It is advisable to practise them from *pp* to *mf*, but not *f* or *ff*. (A. J.)

*Wenn beide Hände zu gleicher Zeit Triller spielen, so stellen sich diese gewöhnlich zu dem Abstand von einer Terz, einer Sexte, einer Oktave oder einer Dezime. Die äusserst scharfe Dissonanz der folgenden Übungen ist gewählt worden um eine besonders glatte und fliessende Ausführung der Triller zu fördern. Es ist ratsam sie von *pp* bis *mf*, aber nicht *f* oder *ff* zu üben.* (A. J.)

Lorsque les deux mains jouent des trilles en même temps, ceux-ci ont généralement lieu à l'intervalle d'une tierce, d'une sixte, d'une octave ou d'une dixième. L'extrême dissonance des exercices suivants a été choisie pour tâcher d'obtenir une exécution particulièrement unie et fluide des trilles. Il est à recommander de les étudier de *pp* à *mf*, mais non pas *f* ou *ff*. (A. J.)

*Cuando ambas manos tocan trinos al mismo tiempo, estos se presentan, generalmente, en intervalo de tercera, de sexta, de octava o décima. La extrema disonancia de los ejercicios siguientes ha sido ideada con el fin de tratar de obtener una ejecución de los trinos especialmente igual y fluida. Conviene estudiarlos desde *pp* hasta *mf*, pero no *f* o *ff*. (A. J.)*

Nº 1

*) The trills are to be ended without a turn. (K. G.)

*) Die Triller sind ohne Nachschlag auszuführen. (K. G.)

*) On terminera les trilles sans "résolution" du trille. (K. G.)

*) Se terminarán los trinos sin "resolución" de trino. (K. G.)

The image displays a page from a technical exercise collection for piano. It contains two systems of musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef).

First System:

- Staff 1 (Treble):** Features a series of trills and notes. Above the staff, there are two sets of rhythmic markings: $\frac{23}{34}$ and $\frac{2}{3}$ with a $\frac{5}{5}$ below it. The word "simile" is written above the staff.
- Staff 2 (Bass):** Features a series of trills and notes. Below the staff, there are two sets of rhythmic markings: $\frac{3}{2}$ and $\frac{43}{32}$ with a $\frac{5}{5}$ below it. The word "simile" is written below the staff.

Second System (Nº 2):

- Staff 1 (Treble):** Features a series of trills and notes. Above the staff, there are two sets of rhythmic markings: $\frac{3}{5}$ and $\frac{23}{45}$ with a $\frac{4}{34}$ below it. The word "simile" is written above the staff.
- Staff 2 (Bass):** Features a series of trills and notes. Below the staff, there are two sets of rhythmic markings: $\frac{43}{54}$ and $\frac{32}{32}$ with a $\frac{48}{54}$ below it. The word "simile" is written below the staff.

The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamic markings. The exercises are designed to develop technical skills, particularly in trills and complex rhythmic patterns.

Fingering 1) $\begin{pmatrix} 4 \\ 2 \\ 1 \end{pmatrix}$
Fingersatz 2) $\begin{pmatrix} 5 \\ 3 \\ 2 \end{pmatrix}$ (K. G.)
Doigté 3) $\begin{pmatrix} 5 \\ 4 \\ 3 \end{pmatrix}$
Digitación

Nº 3

The musical score consists of four systems of music. The first system is for piano (Nº 3) and includes a violin part. The piano part features a complex, fast-moving melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The violin part is a single melodic line. The second system continues the piano part with similar complexity. The third system shows the piano part with a more active left hand. The fourth system concludes the piece with a final cadence in the piano part and a sustained note in the violin part.

Katherine Goodson contribuye en la *Escuela Magistral* de Jonás solamente con estos tres breves ejercicios para la ejecución de trinos simultáneos con ambas manos.

El ejercicio 1 y 2, presentan la misma estructura y figuración con la diferencia de que la escritura que en el primer ejercicio correspondía a la mano derecha se invierte para realizarla con la mano izquierda. En ellos, se presenta constantemente la disonancia entre los trinos simultáneos, situación que separa auditivamente cada uno de los trinos para que de esta manera el oído ayude a sincronizar la ejecución. Alberto Jonás comenta en relación a estas disonancias que “*la extrema disonancia de los siguientes ejercicios ha sido ideada con el fin de tratar de obtener una ejecución de los trinos especialmente igual y fluida¹*”, lo que confirma el argumento de que auditivamente la disonancia permite distinguir con mayor facilidad si la realización del trino se mantiene uniforme. En cuanto a la digitación, el primer ejercicio propone trinos con dedos 2-3, 3-4, mientras que el segundo ejercicio propone además 4-5. El objetivo principal del empleo de estas diferentes digitaciones es el trabajo de de dedos, desarrollando la rapidez y flexibilidad aún en los dedos que son menos independientes como lo son el cuarto y quinto, o la movilidad del tercero con el cuarto dedo. Cabe destacar que la escritura está ideada con la intención de que el esfuerzo que provoca la ejecución de estos trinos sea compensado con un fragmento de descanso, como podemos ver en el primer sistema del ejercicio 1:

EJEMPLO 107

The musical score for Example 107 is presented in two systems. Each system contains a trino exercise for the right hand (treble clef) and a trino exercise for the left hand (bass clef). The exercises are labeled 'trino' and 'descanso' (rest) above and below the staves. The fingerings for the trinos are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The first system shows a trino in the right hand (treble clef) and a trino in the left hand (bass clef). The second system shows a trino in the right hand and a trino in the left hand. The fingerings for the trinos are indicated by numbers 1-5 above or below the notes.

¹ Alberto Jonás: *op. cit.*, vol. III, p. 243.

Estos descansos musculares se acortan en los siguientes compases, lo que permite progresivamente mayor fluidez en la ejecución. Es interesante la intención de alternar estos pasajes con los trinos ya que permite prolongar el movimiento efectivo y continuo de los dedos restándoles una posible crispación.

En el tercer ejercicio podemos observar la constante realización de trinos simultáneos con la variante de que la posición de la mano se mantiene menos libre debido a la nota que se mantiene tenida al mismo tiempo que se ejecuta el trino, donde la problemática cambia según los dedos que se utilicen. Veamos cada digitación que propone Goodson:

m.d.	m.i.	
4	2 1	En la primera digitación el trino se realiza con el primer y segundo dedo que, por sus características fisiológicas, permiten la independencia natural que no es tan afectada por la inmovilidad que se produce al dejar tenido el cuarto dedo, lo que hacen de esta digitación la más cómoda. No obstante, debe cuidarse la igualdad en la acción del pulgar que por su propia fortaleza natural no debe imprimir mayor peso, por lo que es conveniente mantener además la muñeca en una posición ligeramente baja.
2 1	4	

m.d.	m.i.	
5	3 2	El trino en este caso es realizado con el tercer y segundo dedos, los cuales mantienen aún independencia con relación al quinto dedo, que se mantiene fijo durante la ejecución del trino. La ventaja de esta digitación es la ligereza que puede mantener el segundo dedo, lo que facilita el apoyo del trino en el tercer dedo.
3 2	5	

m.d.	m.i.	
5	4 3	Esta es la digitación que resulta más incómoda y que debe practicarse con mayor atención, ya que el trino es realizado con el cuarto y tercer dedo mientras el quinto reduce la movilidad del cuarto dedo y causa una contracción general en toda la mano. Como sabemos, la movilidad del cuarto dedo
4 3	5	

está relacionada directamente con los dedos que están junto a él. Es recomendable mantener la mayor soltura posible y mantener la primera falange casi en línea con la muñeca y los dedos ligeramente planos para facilitar la ejecución. Esta posición puede ayudar además a la intervención de pequeños movimientos rotatorios del antebrazo y mano que pueden evitar contracción en el antebrazo y que compensan un poco la reducida libertad del cuarto dedo.

Es así como la propuesta de Goodson resulta en el desarrollo de la flexibilidad, independencia, e igualdad en el movimiento de los dedos a través de estudio de los trinos, elemento de la técnica pianística que los virtuosos consideran uno de aspectos importantes que deben dominarse.

5.11.3. Criterios Pedagógicos

Los ejercicios originales escritos para la *Escuela Magistral* de Jonás muestran simplemente una propuesta del estudio de los trinos, en donde podemos observar el interés por el desarrollo de la agilidad e independencia de los dedos para la obtención de un sonido uniforme, a diferencia de Ignaz Friedman quien propone el empleo de varios dedos en la ejecución del trino resultando en un toque más percutido y claro. Además, los trinos simultáneos de Goodson desarrollan la sincronización de los movimientos de ambas manos. Sin embargo, no es posible encontrar en estos ejercicios una evidencia especial que nos permita conocer realmente una particular práctica pedagógica o interpretativa.

Existen pocos elementos que nos permitan conocer realmente los razonamientos utilizados por Goodson en su práctica pedagógica, debido a que su actividad en este campo fue limitada y no dejó ningún escrito sobre la enseñanza del piano debido a que se dedicó principalmente a la carrera concertística. No obstante, podemos destacar algunos aspectos relevantes en la concepción de Katherine Goodson sobre el estudio del piano, que se mencionan en los artículos escritos en *Great Pianists on Piano Playing*¹ y *Piano Mastery*².

En primer lugar, la importancia del *análisis de las obras*³ a favor de una comprensión musical que permita una interpretación fundamentada en dicho análisis. El proceso de análisis de las obras considera:

1. El entendimiento de la estructura general de la obra. Reconocer su forma e identificar sus temas.

¹ AA. VV.: *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999.

² Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003.

³ Katherine Goodson: "Analyzing Masterpieces", *Great Pianists on Piano Playing. Op. cit.*, pp. 144-155.

2. El estudio del ritmo. Conocimiento natural del ritmo permitirá una ejecución balanceada.
3. Análisis de las frases. Distinguir las frases melódicas para su comprensión e integración como parte de la totalidad de la obra.
4. Estudio de la armonía. Conocimiento práctico de la armonía que permita el reconocimiento auditivo de lo que se lee.
5. Análisis de los efectos del toque. El razonamiento de los efectos que pueden producir los diversos toques implica la capacidad auditiva de reconocer el específico efecto sonoro y buscar la manera física de realizarlo. El estudiante que persevera en este aspecto con constancia y experimentación logrará obtener diversidad de opciones que enriquecerán su interpretación.

El resultado de este proceso resultará en la comprensión real de la obra que se estudia, y por lo tanto en la facilidad de su memorización, así como una mayor permanencia en la memoria debido a que se ha entendido mentalmente.

Es evidente el interés en el razonamiento técnico y musical que imprima las ideas en la mente del estudiante en vez de realizar un simple trabajo mecánico y una memorización basada sólo en la memoria muscular que lógicamente permanecerá por menos tiempo. Es así como Goodson se pronuncia a favor del estudio analítico de la técnica y del profundo conocimiento de las obras como fundamento esencial de la interpretación.

5.12. Josef Lhevinne ((1874-1944)

5.12.1. Trayectoria Profesional



Josef Lhevinne. Foto por Mishkin, New York, publicada en *Master School*, vol. IV, p. 256.

Pianista ruso, nace en Orel el 13 de diciembre de 1874. Fallece en Nueva York el 2 de diciembre de 1944. Su padre fue un músico profesional, al igual que sus tres hermanos. A la edad de seis años inicia sus estudios musicales con el maestro Grisander. De 1885 a 1891 estudia en el Conservatorio de Moscú como alumno de la clase de piano de Wasili Safonoff, donde fue compañero de Rachmaninov y Scriabin, graduándose en 1892 de esta escuela con medalla de oro¹. Sus maestros en teoría musical y composición fueron Tanieieff y Arensky. En 1891, fue seleccionado entre los mejores estudiante por Anton Rubinstein para tocar el concierto *Emperador* de Beethoven, bajo la dirección de este gran maestro. En 1895, ganó el Premio Rubinstein en Berlín.

¹ El año que se graduó Lhevinne del conservatorio no se dieron medallas de oro a los mejores estudiantes, en lugar de esto, se grabaron sus nombres en una placa de mármol. Ellos fueron Josef Lhevinne, Sergei Rachmaninoff y Alexander Scriabin. Robert K. Wallace: *A Century of Music-Making: The Lives of Joseph and Rosina Lhevinne*. Indiana University Press, Bloomington y Londres, 1976, p. 22.

A partir de 1900, debido a sus bajos ingresos económicos como pianista, trabaja como profesor de tiempo completo en Tiflis durante dos años. En 1902 se convierte en profesor del Conservatorio de Moscú hasta 1906. Después de esta época regresa a su actividad como concertista estableciendo su residencia en Berlín.

Su debut en América fue en 1906, en la ciudad de Nueva York, como solista de la Orquesta Sinfónica Rusa bajo la batuta de Wassili Safonoff, realizando seis giras de conciertos por Estados Unidos. Después de la Primera Guerra Mundial, en 1919, ya casado con la también pianista Rosina Bessie, Lhevinne se establece en la ciudad de Nueva York, integrándose a la planta docente de la Julliard Graduate School a partir de 1924, empezando su exitosa carrera pedagógica, al igual que su esposa, en este país.

Entre sus alumnos podemos citar a Adele Marcus, Sascha Gorodnitzki, Brooks Smith, Homer Samuels, George MacManus, Amelita Galli-Curci, entre los muchos discípulos que se formaron bajo tutela, sobre todo en Julliard School, donde Lhevinne dedicó la mayor parte de sus años como pedagogo.

Entre sus pocas grabaciones, en las que demuestra su maestría como virtuoso del piano, se encuentran las que hizo en 1928, 1935 y 1936 para RCA, grabaciones que fueron incluidas en un álbum titulado *The Art of Joseph Lhevinne*, un LP originalmente lanzado en la década de 1950². Su obra *Basic Principles in Pianoforte Playing*³ demuestra su interés en la actividad pedagógica que combinó con su actividad como intérprete.

² Ibid., p. 337.

³ Josef Lhevinne: *Basic Principles in Pianoforte Playing*. Theodore Presser, Filadelfia, 1924. Reimpresión con un nuevo prefacio de Rosina Lhevinne: Dover, Nueva York, 1972.

5.12.2. Análisis Técnico de Ejercicios Originales

Ejercicios de Dedos

Fig. 74 Josef Lhevinne en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, pp. 131-132.

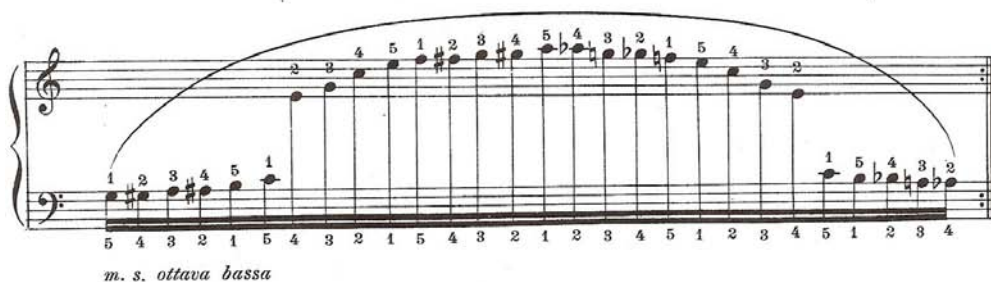
JOSEF LHEVINNE

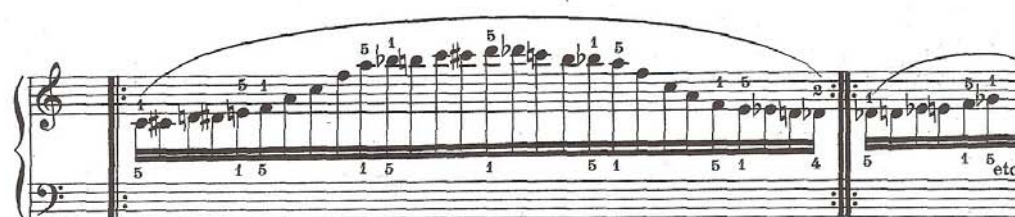
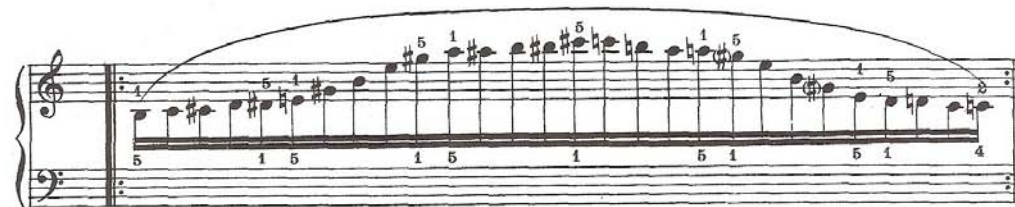
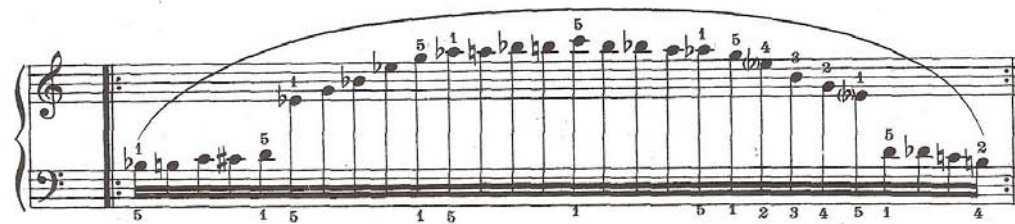
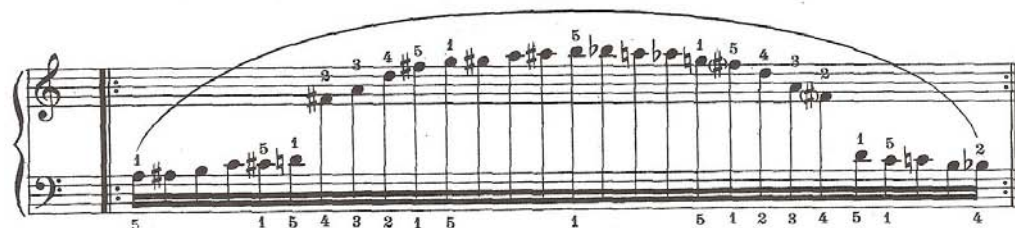
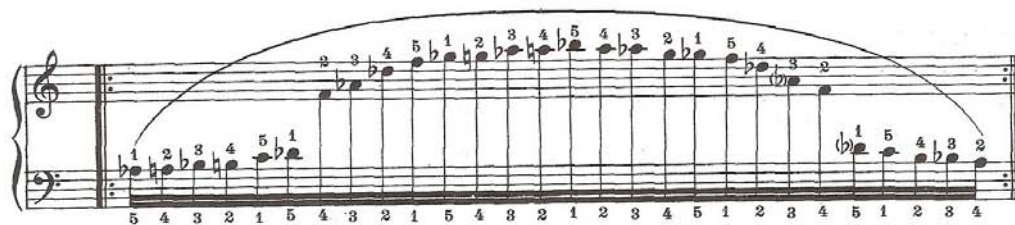
The object of this virtuoso exercise is to promote by contraction and extension the suppleness and strength of the hands; it is also conducive to the acquisition of a fine legato. To be practised at first moderately fast and not louder than *mf*; then gradually faster in *mp*. The passing of the thumb over the 5th finger and of the 5th finger over the thumb is to be accomplished in a smooth, easy manner as the hand glides over the keyboard. Any tension of the muscles of the forearm is to be avoided. (A. J.)

*Der Zweck dieser Virtuosen Übung besteht darin, die Hände durch Zusammensziehung und Ausdehnung biegsamer zu machen und zu kräftigen; ferner dient sie dazu, sich ein schönes Legato anzueignen. Man übe sie zuerst mässig schnell und nicht lauter als *mf*; dann allmählig schneller in *mp*. Das Übersetzen des Daumens über den 5ten Finger und des 5ten Fingers über den Daumen muss auf glatte, leichte Weise geschehen, während die Hand über die Klaviatur dahingleitet. Irgend eine Streckung der Muskeln des Vorderarmes muss vermieden werden. (A. J.)*

Le but de cet exercice de virtuose est d'encourager la souplesse et la force des mains par leur contraction et leur extension: il conduit aussi à la possession d'un beau legato. A étudier d'abord dans un mouvement modéré et pas plus fort que *mf*; ensuite de plus en plus vite en *mp*. Le passage du pouce par dessus le cinquième doigt et du cinquième doigt par dessus le pouce doit s'effectuer d'une façon égale et facile tandis que la main se meut sur le clavier. Il faut éviter toute tension des muscles de l'avant-bras. (A. J.)

*El objeto de este ejercicio "virtuoso" es obtener flexibilidad y fuerza en las manos por medio de la contracción y la extensión. Estúdiese primero en un tiempo moderado y con no más fuerza que *mf*; después gradualmente más aprisa y *mp*. El paso del pulgar por encima del quinto dedo y del quinto por encima del pulgar debe hacerse de una manera suave y fácil a la par que la mano se mueve sobre el teclado. Evítase tensión de los músculos del antebrazo. (A. J.)*





Este es un interesante ejercicio de dedos en el que Lhevinne combina en su ejecución dos actitudes musculares diferentes, el trabajo de dedos en posición cerrada (ejecución de pasaje cromático) y el trabajo de dedos en posición abierta (ejecución de notas arpegiadas). Estas *extensiones* y *contracciones* como las llama Jonás, favorecen el desarrollo muscular de la mano y la flexibilidad de los dedos.

La principal dificultad es mantener la igualdad en el toque, debido al cambio de posición que se realiza a través del paso del primer dedo sobre el quinto, y del quinto dedo sobre el primero, situación que debe realizarse con soltura de muñeca y movimientos rápidos de la mano de forma que el paso de dedos sea menos perceptible sonoramente. La ejecución simultánea con ambas manos aumenta la dificultad en mantener la uniformidad del sonido, por lo que recomendamos, al igual que Jonás, estudiarlo lento y con el cuidado de estos detalles. Para el logro de un buen *legato*, el oído juega un papel esencial para otorgar la misma calidad del sonido e igualdad en el toque.

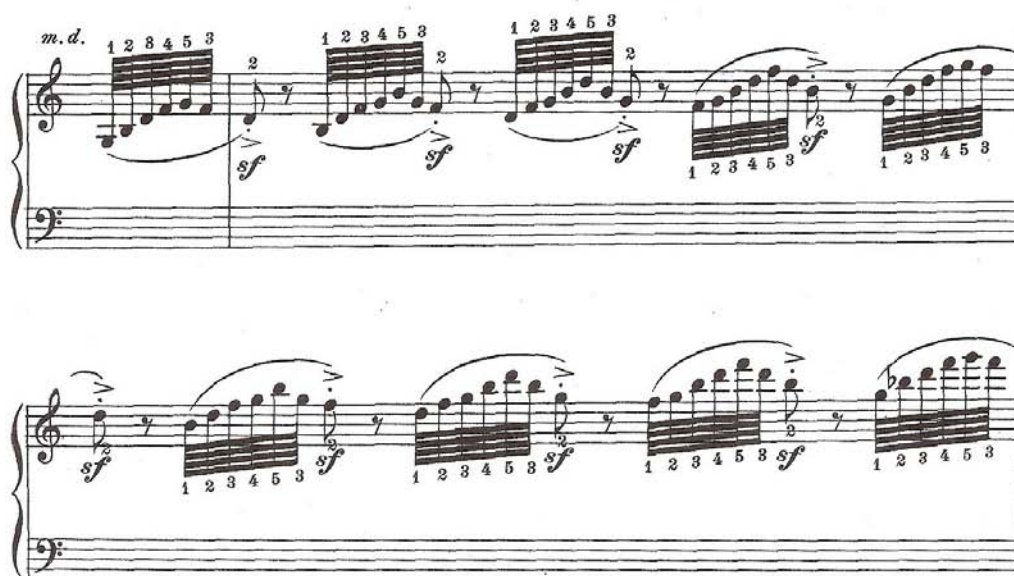
Fig. 75 Josef Lhevinne en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, pp. 133-138.

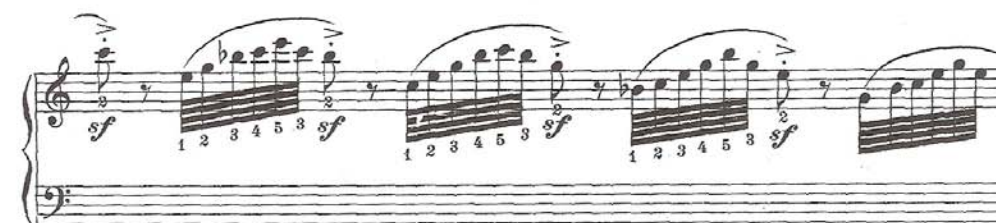
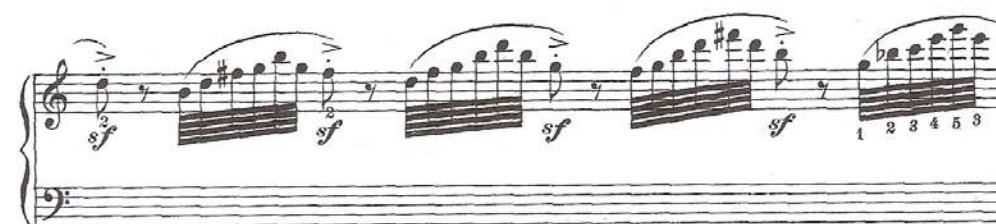
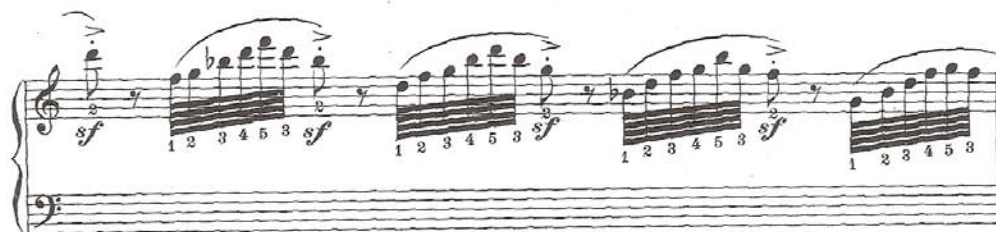
This effective exercise develops the strength of the tips of the fingers and thereby helps to obtain the so-called "jeu perlé" ("pearliness of touch") To be played rapidly, with a crisp, firm touch. On every 8th note a strong accent is to be given by means of a swift, upward motion of the finger, hand and forearm. (A. J.)

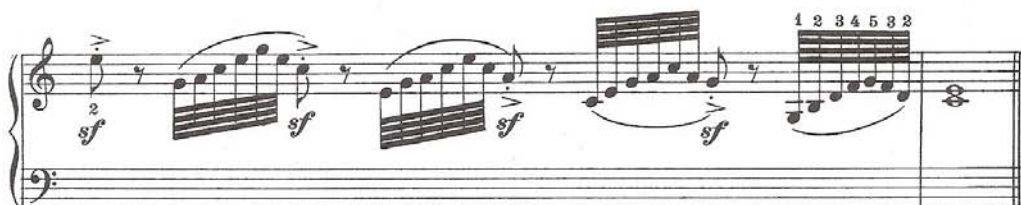
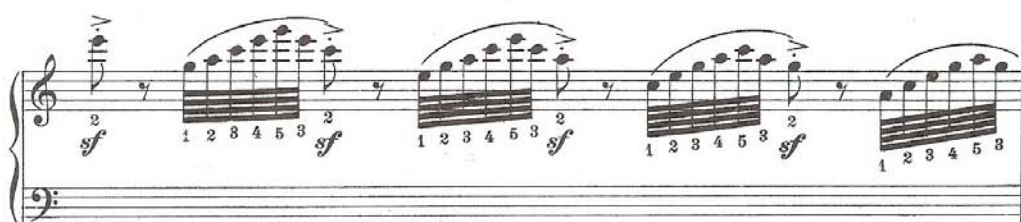
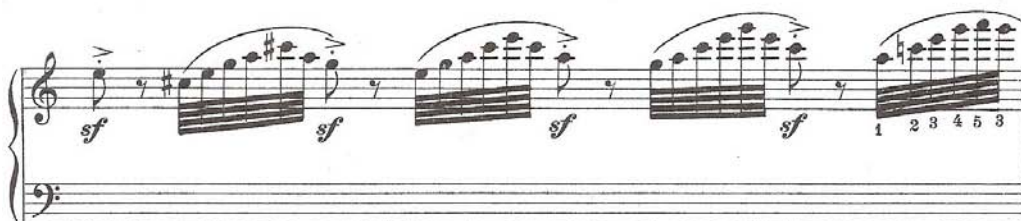
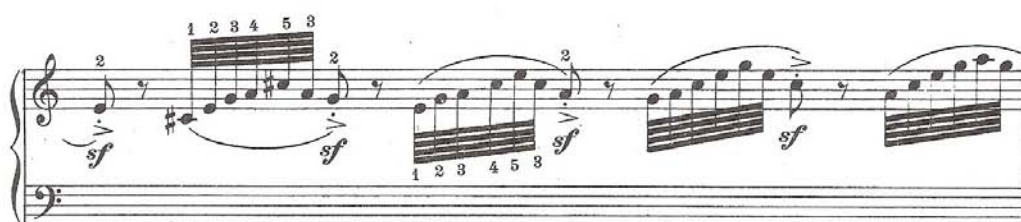
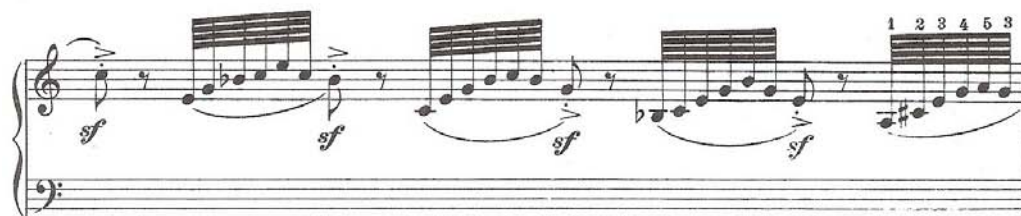
Diese wirkungsvolle Übung macht die Fingerspitzen kräftig und verhilft dem Übenden dazu, sich das sogenannte "jeu perlé" (den "perlenden" Anschlag) anzueignen. Sie sollte schnell mit einem frischen, festen Anschlag gespielt werden. Bei jeder Achtelnote muss man kräftig anschlagen, und zwar vermitteltst einer schnellen, aufwärts gehenden Bewegung des Fingers, der Hand und des Armes. (A. J.)

Cet exercice efficace développe la force du bout des doigts et par cela même aide à obtenir le "jeu perlé." A jouer rapidement, avec un toucher mordant et ferme. On donnera un fort accent sur chaque croche au moyen d'un mouvement ascendant du doigt, de la main et de l'avant-bras. (A. J.)

Este valioso ejercicio desarrolla la fuerza de la punta de los dedos y asimismo ayuda a obtener el "jeu perlé" (juego apertado) Ejecútase con rapidez, con un "toucher" recto y firme. Déje un fuerte acento a cada corchea, por medio de un rápido movimiento ascendente del dedo, de la mano y del antebrazo. (A. J.)







m. s.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation is for piano and includes various technical exercises. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5, and dynamics are marked with *sf* (sforzando). The exercises involve complex chordal patterns and melodic lines.

System 1: The first system shows a series of chords in the bass clef, each with a fingered scale (1 2 3 4 5 3) written below it. The dynamics *sf* are marked above the first and third chords. The second system continues with similar chordal patterns and fingerings.

System 2: The second system features a series of chords in the bass clef, each with a fingered scale (1 2 3 4 5 3) written below it. The dynamics *sf* are marked above the first and third chords. The third system continues with similar chordal patterns and fingerings.

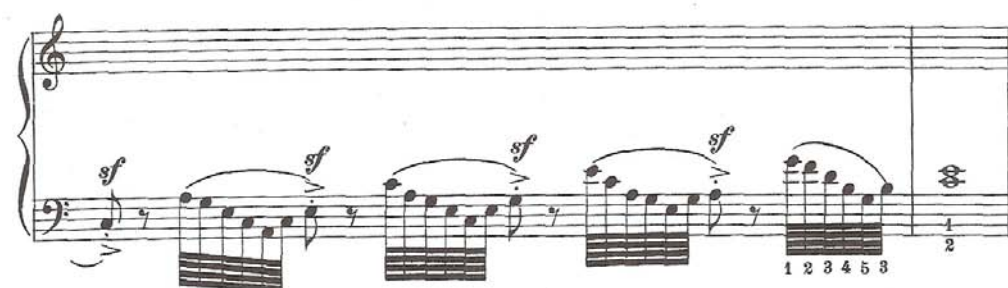
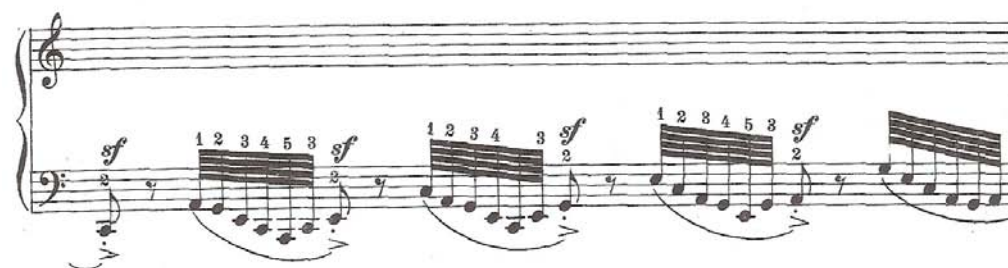
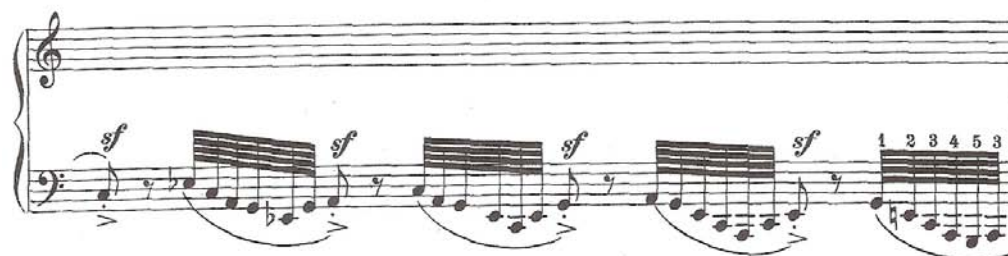
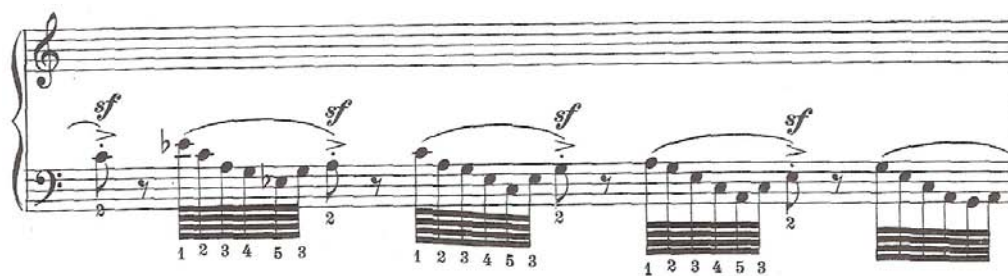
System 3: The third system shows a series of chords in the bass clef, each with a fingered scale (1 2 3 4 5 3) written below it. The dynamics *sf* are marked above the first and third chords. The fourth system continues with similar chordal patterns and fingerings.

System 4: The fourth system features a series of chords in the bass clef, each with a fingered scale (1 2 3 4 5 3) written below it. The dynamics *sf* are marked above the first and third chords. The fifth system continues with similar chordal patterns and fingerings.

The bass line is written on a single staff with a treble clef. It features a series of eighth notes and rests, with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The melody is: G4 (fing. 1), A4 (fing. 2), B4 (fing. 3), A4 (fing. 4), G4 (fing. 5), F#4 (fing. 3), E4 (fing. 2), D4 (fing. 1), C4 (fing. 2), B3 (fing. 3), A3 (fing. 4), G3 (fing. 5), F#3 (fing. 3), E3 (fing. 2), D3 (fing. 1), C3 (fing. 2), B2 (fing. 3), A2 (fing. 4), G2 (fing. 5), F#2 (fing. 3), E2 (fing. 2), D2 (fing. 1), C2 (fing. 2), B1 (fing. 3), A1 (fing. 4), G1 (fing. 5), F#1 (fing. 3), E1 (fing. 2), D1 (fing. 1), C1 (fing. 2), B0 (fing. 3), A0 (fing. 4), G0 (fing. 5), F#0 (fing. 3), E0 (fing. 2), D0 (fing. 1), C0 (fing. 2), B-1 (fing. 3), A-1 (fing. 4), G-1 (fing. 5), F#-1 (fing. 3), E-1 (fing. 2), D-1 (fing. 1), C-1 (fing. 2), B-2 (fing. 3), A-2 (fing. 4), G-2 (fing. 5), F#-2 (fing. 3), E-2 (fing. 2), D-2 (fing. 1), C-2 (fing. 2), B-3 (fing. 3), A-3 (fing. 4), G-3 (fing. 5), F#-3 (fing. 3), E-3 (fing. 2), D-3 (fing. 1), C-3 (fing. 2), B-4 (fing. 3), A-4 (fing. 4), G-4 (fing. 5), F#-4 (fing. 3), E-4 (fing. 2), D-4 (fing. 1), C-4 (fing. 2), B-5 (fing. 3), A-5 (fing. 4), G-5 (fing. 5), F#-5 (fing. 3), E-5 (fing. 2), D-5 (fing. 1), C-5 (fing. 2), B-6 (fing. 3), A-6 (fing. 4), G-6 (fing. 5), F#-6 (fing. 3), E-6 (fing. 2), D-6 (fing. 1), C-6 (fing. 2), B-7 (fing. 3), A-7 (fing. 4), G-7 (fing. 5), F#-7 (fing. 3), E-7 (fing. 2), D-7 (fing. 1), C-7 (fing. 2), B-8 (fing. 3), A-8 (fing. 4), G-8 (fing. 5), F#-8 (fing. 3), E-8 (fing. 2), D-8 (fing. 1), C-8 (fing. 2), B-9 (fing. 3), A-9 (fing. 4), G-9 (fing. 5), F#-9 (fing. 3), E-9 (fing. 2), D-9 (fing. 1), C-9 (fing. 2), B-10 (fing. 3), A-10 (fing. 4), G-10 (fing. 5), F#-10 (fing. 3), E-10 (fing. 2), D-10 (fing. 1), C-10 (fing. 2), B-11 (fing. 3), A-11 (fing. 4), G-11 (fing. 5), F#-11 (fing. 3), E-11 (fing. 2), D-11 (fing. 1), C-11 (fing. 2), B-12 (fing. 3), A-12 (fing. 4), G-12 (fing. 5), F#-12 (fing. 3), E-12 (fing. 2), D-12 (fing. 1), C-12 (fing. 2), B-13 (fing. 3), A-13 (fing. 4), G-13 (fing. 5), F#-13 (fing. 3), E-13 (fing. 2), D-13 (fing. 1), C-13 (fing. 2), B-14 (fing. 3), A-14 (fing. 4), G-14 (fing. 5), F#-14 (fing. 3), E-14 (fing. 2), D-14 (fing. 1), C-14 (fing. 2), B-15 (fing. 3), A-15 (fing. 4), G-15 (fing. 5), F#-15 (fing. 3), E-15 (fing. 2), D-15 (fing. 1), C-15 (fing. 2), B-16 (fing. 3), A-16 (fing. 4), G-16 (fing. 5), F#-16 (fing. 3), E-16 (fing. 2), D-16 (fing. 1), C-16 (fing. 2), B-17 (fing. 3), A-17 (fing. 4), G-17 (fing. 5), F#-17 (fing. 3), E-17 (fing. 2), D-17 (fing. 1), C-17 (fing. 2), B-18 (fing. 3), A-18 (fing. 4), G-18 (fing. 5), F#-18 (fing. 3), E-18 (fing. 2), D-18 (fing. 1), C-18 (fing. 2), B-19 (fing. 3), A-19 (fing. 4), G-19 (fing. 5), F#-19 (fing. 3), E-19 (fing. 2), D-19 (fing. 1), C-19 (fing. 2), B-20 (fing. 3), A-20 (fing. 4), G-20 (fing. 5), F#-20 (fing. 3), E-20 (fing. 2), D-20 (fing. 1), C-20 (fing. 2), B-21 (fing. 3), A-21 (fing. 4), G-21 (fing. 5), F#-21 (fing. 3), E-21 (fing. 2), D-21 (fing. 1), C-21 (fing. 2), B-22 (fing. 3), A-22 (fing. 4), G-22 (fing. 5), F#-22 (fing. 3), E-22 (fing. 2), D-22 (fing. 1), C-22 (fing. 2), B-23 (fing. 3), A-23 (fing. 4), G-23 (fing. 5), F#-23 (fing. 3), E-23 (fing. 2), D-23 (fing. 1), C-23 (fing. 2), B-24 (fing. 3), A-24 (fing. 4), G-24 (fing. 5), F#-24 (fing. 3), E-24 (fing. 2), D-24 (fing. 1), C-24 (fing. 2), B-25 (fing. 3), A-25 (fing. 4), G-25 (fing. 5), F#-25 (fing. 3), E-25 (fing. 2), D-25 (fing. 1), C-25 (fing. 2), B-26 (fing. 3), A-26 (fing. 4), G-26 (fing. 5), F#-26 (fing. 3), E-26 (fing. 2), D-26 (fing. 1), C-26 (fing. 2), B-27 (fing. 3), A-27 (fing. 4), G-27 (fing. 5), F#-27 (fing. 3), E-27 (fing. 2), D-27 (fing. 1), C-27 (fing. 2), B-28 (fing. 3), A-28 (fing. 4), G-28 (fing. 5), F#-28 (fing. 3), E-28 (fing. 2), D-28 (fing. 1), C-28 (fing. 2), B-29 (fing. 3), A-29 (fing. 4), G-29 (fing. 5), F#-29 (fing. 3), E-29 (fing. 2), D-29 (fing. 1), C-29 (fing. 2), B-30 (fing. 3), A-30 (fing. 4), G-30 (fing. 5), F#-30 (fing. 3), E-30 (fing. 2), D-30 (fing. 1), C-30 (fing. 2), B-31 (fing. 3), A-31 (fing. 4), G-31 (fing. 5), F#-31 (fing. 3), E-31 (fing. 2), D-31 (fing. 1), C-31 (fing. 2), B-32 (fing. 3), A-32 (fing. 4), G-32 (fing. 5), F#-32 (fing. 3), E-32 (fing. 2), D-32 (fing. 1), C-32 (fing. 2), B-33 (fing. 3), A-33 (fing. 4), G-33 (fing. 5), F#-33 (fing. 3), E-33 (fing. 2), D-33 (fing. 1), C-33 (fing. 2), B-34 (fing. 3), A-34 (fing. 4), G-34 (fing. 5), F#-34 (fing. 3), E-34 (fing. 2), D-34 (fing. 1), C-34 (fing. 2), B-35 (fing. 3), A-35 (fing. 4), G-35 (fing. 5), F#-35 (fing. 3), E-35 (fing. 2), D-35 (fing. 1), C-35 (fing. 2), B-36 (fing. 3), A-36 (fing. 4), G-36 (fing. 5), F#-36 (fing. 3), E-36 (fing. 2), D-36 (fing. 1), C-36 (fing. 2), B-37 (fing. 3), A-37 (fing. 4), G-37 (fing. 5), F#-37 (fing. 3), E-37 (fing. 2), D-37 (fing. 1), C-37 (fing. 2), B-38 (fing. 3), A-38 (fing. 4), G-38 (fing. 5), F#-38 (fing. 3), E-38 (fing. 2), D-38 (fing. 1), C-38 (fing. 2), B-39 (fing. 3), A-39 (fing. 4), G-39 (fing. 5), F#-39 (fing. 3), E-39 (fing. 2), D-39 (fing. 1), C-39 (fing. 2), B-40 (fing. 3), A-40 (fing. 4), G-40 (fing. 5), F#-40 (fing. 3), E-40 (fing. 2), D-40 (fing. 1), C-40 (fing. 2), B-41 (fing. 3), A-41 (fing. 4), G-41 (fing. 5), F#-41 (fing. 3), E-41 (fing. 2), D-41 (fing. 1), C-41 (fing. 2), B-42 (fing. 3), A-42 (fing. 4), G-42 (fing. 5), F#-42 (fing. 3), E-42 (fing. 2), D-42 (fing. 1), C-42 (fing. 2), B-43 (fing. 3), A-43 (fing. 4), G-43 (fing. 5), F#-43 (fing. 3), E-43 (fing. 2), D-43 (fing. 1), C-43 (fing. 2), B-44 (fing. 3), A-44 (fing. 4), G-44 (fing. 5), F#-44 (fing. 3), E-44 (fing. 2), D-44 (fing. 1), C-44 (fing. 2), B-45 (fing. 3), A-45 (fing. 4), G-45 (fing. 5), F#-45 (fing. 3), E-45 (fing. 2), D-45 (fing. 1), C-45 (fing. 2), B-46 (fing. 3), A-46 (fing. 4), G-46 (fing. 5), F#-46 (fing. 3), E-46 (fing. 2), D-46 (fing. 1), C-46 (fing. 2), B-47 (fing. 3), A-47 (fing. 4), G-47 (fing. 5), F#-47 (fing. 3), E-47 (fing. 2), D-47 (fing. 1), C-47 (fing. 2), B-48 (fing. 3), A-48 (fing. 4), G-48 (fing. 5), F#-48 (fing. 3), E-48 (fing. 2), D-48 (fing. 1), C-48 (fing. 2), B-49 (fing. 3), A-49

[illegible]

The musical score is for the bass line of 'The Merry Widow' by Franz Lehár. It features a series of triplets, each marked with a forte (*sf*) dynamic. The triplets are slurred together, and the notes are numbered 1 through 5, indicating a specific fingering or articulation. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is written on a single staff with a bass clef.



Indicado para el estudio con manos separadas, este ejercicio pretende desarrollar la actividad digital en todas sus articulaciones. Debido a la rapidez de cada grupo de siete notas, el cual implica un solo movimiento de brazo de forma que la muñeca realice un movimiento circular que sirva de impulso para la ejecución de todas estas notas. En este único gesto, la acción digital involucra los movimientos de flexión de las segundas y terceras falanges. Esto permite que la claridad y rapidez sean favorecidas, a la vez que se fortalecen estas articulaciones y se obtiene un toque *perlado*, el cual es más recomendable en este tipo de pasajes rápidos. Alberto Jonás señala en sus comentarios acerca de este ejercicio, marcar el acento que se escribe sobre cada corchea por medio de un movimiento ascendente del dedo, de la mano y el antebrazo, lo que se traduce en un movimiento de salida (hacia arriba) después de ejecutar esta nota aprovechando el impulso generado para un breve descanso muscular que sirva para descender directamente al siguiente grupo de notas.

La utilidad de este ejercicio es obtener la fortaleza muscular de los dedos y mano, aumentar la independencia y agilidad en la acción digital, utilizando un gesto único en el que se aprovechen los impulsos y se economice el esfuerzo muscular.

Ejercicios de Arpeggios

Fig. 76 Josef Lhevinne en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, pp. 129-134.

Original exercises,
expressly written for
this work, by

*Originalübungen,
eigens für dieses Werk
geschrieben, von*

Exercices originaux,
écrits expressément pour
cette oeuvre, par

*Ejercicios originales,
escritos especialmente
para esta obra, por*

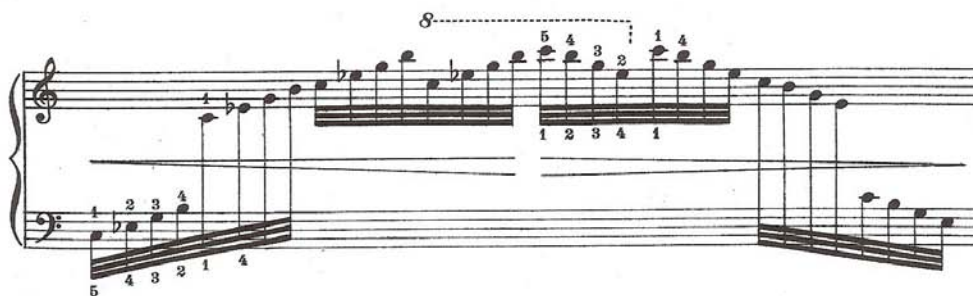
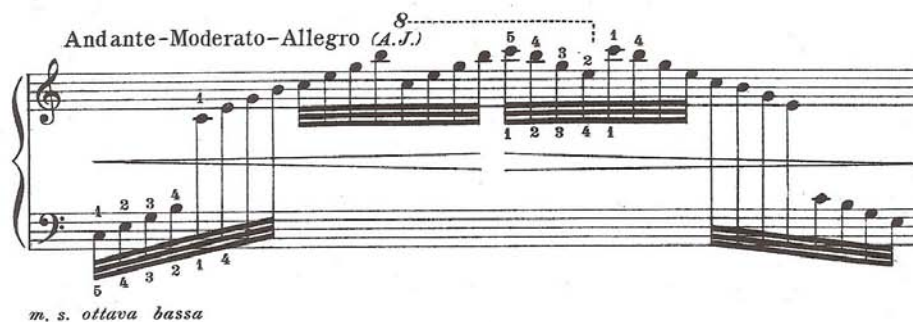
JOSEF LHEVINNE

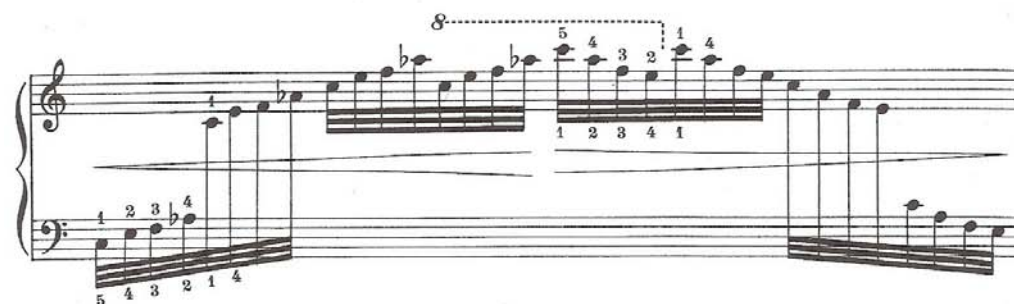
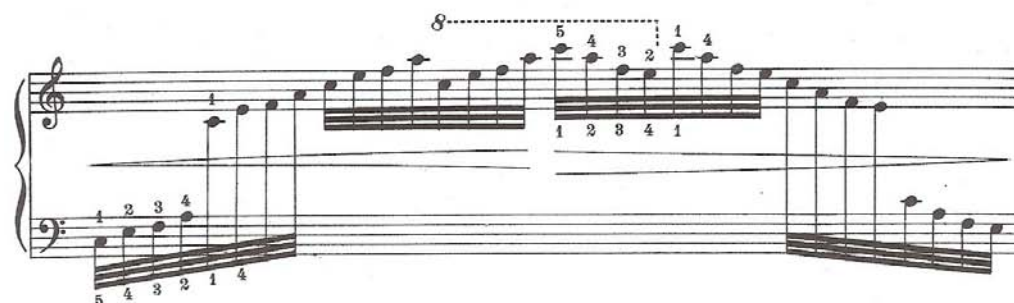
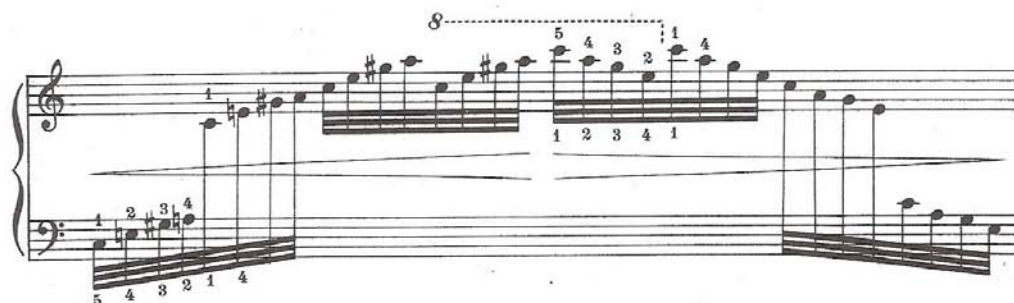
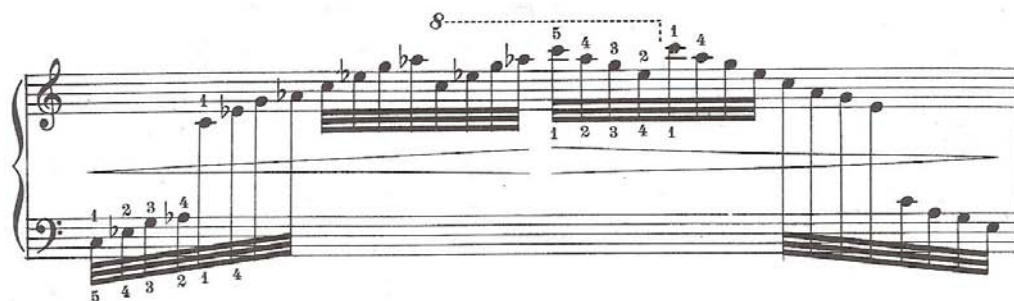
When playing these arpeggios, do not hold the hands spread out as if trying to encompass the whole chord; let the hands glide over the keyboard in an easy manner. The wrists should be kept supple and should be slightly raised or lowered, as occasion demands, in order to facilitate the execution. (A.J.)

Wenn man diese Arpeggien spielt, halte man die Hand nicht ausgebreitet, als ob man den Versuch machen möchte, den ganzen Akkord zu umspannen; man lasse die Hand leicht über die Klaviatur dahingleiten. Das Handgelenk muss in beiden Händen biegsam bleiben, und man sollte es leicht heben oder senken, je nachdem es nötig ist, um sich dadurch das Spielen leichter zu machen. (A.J.)

En jouant ces arpèges, ne pas tenir les mains étendues comme si on cherchait à prendre tout l'accord; laisser les mains se mouvoir sur le clavier avec aisance. Il faut garder les poignets souples et les élever ou les baisser légèrement selon le cas, pour faciliter l'exécution. (A.J.)

Al estudiar estos arpeggios no hay que tratar de abarcar con la mano la extensión del acorde mismo, sino dejar que la mano se mueva sin tensión, con facilidad, sobre el teclado. Las muñecas deben quedar flexibles y hay que alzarlas o deprimirlas levemente según lo pida el caso, para facilitar la ejecución. (A.J.)





First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with a dotted line and an '8' above it, indicating an eighth-note pattern. The bass clef staff contains a sequence of notes with a dotted line and an '8' above it, indicating an eighth-note pattern. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with a dotted line and an '8' above it, indicating an eighth-note pattern. The bass clef staff contains a sequence of notes with a dotted line and an '8' above it, indicating an eighth-note pattern. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with a dotted line and an '8' above it, indicating an eighth-note pattern. The bass clef staff contains a sequence of notes with a dotted line and an '8' above it, indicating an eighth-note pattern. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with a dotted line and an '8' above it, indicating an eighth-note pattern. The bass clef staff contains a sequence of notes with a dotted line and an '8' above it, indicating an eighth-note pattern. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

The image displays five systems of musical exercises, each consisting of a treble and bass staff. The exercises are designed for piano and feature various scales and arpeggios with specific fingerings indicated by numbers 1-5.

System 1: Treble staff starts with a scale of 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. Bass staff starts with a scale of 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. A dotted line with a fermata is placed over the first measure of the treble staff.

System 2: Treble staff starts with a scale of 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. Bass staff starts with a scale of 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. A dotted line with a fermata is placed over the first measure of the treble staff.

System 3: Treble staff starts with a scale of 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. Bass staff starts with a scale of 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. A dotted line with a fermata is placed over the first measure of the treble staff.

System 4: Treble staff starts with a scale of 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. Bass staff starts with a scale of 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. A dotted line with a fermata is placed over the first measure of the treble staff.

System 5: Treble staff starts with a scale of 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. Bass staff starts with a scale of 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. A dotted line with a fermata is placed over the first measure of the treble staff.

The image displays five systems of piano sheet music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is a technical exercise characterized by rapid, ascending and descending runs. Each system includes detailed fingering numbers (1-5) and slurs indicating phrasing. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The exercise is marked with a tempo of 8 (likely 8 beats per measure). The first system shows a complex fingering pattern in the right hand, including a sequence of 4, 3, 2, 1, 4. The subsequent systems show variations in the fingering and phrasing, with the right hand often playing a series of eighth or sixteenth notes. The left hand typically plays a supporting role with longer notes or a steady eighth-note accompaniment. The final system concludes with a descending run in the right hand.

The image displays five systems of piano technical exercises, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The exercises are characterized by rapid sixteenth-note passages and specific fingering instructions.

- System 1:** The right hand features a sequence of eighth notes with a slur and a dotted line above it, followed by a group of notes with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 4. The left hand plays a descending eighth-note scale with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 4.
- System 2:** Similar to System 1, but with a different melodic line in the right hand. The left hand continues with the same descending scale.
- System 3:** The right hand's pattern is further modified. The left hand's descending scale remains consistent.
- System 4:** The right hand's pattern is modified again. The left hand's descending scale remains consistent.
- System 5:** The final system, showing a variation in the right hand's pattern. The left hand's descending scale remains consistent.

Each system includes a slur and a dotted line above the right-hand melodic line, and fingerings are indicated for both hands throughout the exercises.

Como parte de los ejercicios originales escritos para la *Escuela Magistral de los Arpeggios* de la obra de Alberto Jonás, se encuentra este primer ejercicio de Josef Lhevinne que, mediante el desarrollo de progresiones armónicas de acordes arpegiados mayores y menores de I grado con séptima, pretende perfeccionar la ejecución de los arpeggios con ambas manos simultáneamente.

La diferente estructura y digitación de estos acordes permite que en algunos casos el paso del pulgar por debajo de la mano sea más cómodo, como sucede en el primer compás en el que la mano derecha toca la nota si natural con cuarto dedo para pasar el pulgar por debajo de la mano para tocar do, y en la mano izquierda en el séptimo sistema, el cuarto dedo pasa por encima del pulgar teniendo tan sólo un semitono de distancia. En su comentario inicial, Jonás indica mantener las muñecas flexibles elevando o bajando la posición según se necesite *para facilitar la ejecución*. Este señalamiento atiende a las diferentes posiciones que se generan a partir de la disposición de teclas negras y blancas que requieren una muñeca más alta o más baja para facilitar el paso de dedos, ya sea del pulgar por debajo de la mano o de la mano por debajo del pulgar. La flexibilidad de la muñeca permite ajustar así los movimientos del dedo de tal modo que se sea más cómodo el cambio de posición de la mano. Otra indicación importante que también hace Jonás, y que ya hemos observado en otros ejercicios de arpeggios, es que debe “recogerse” la mano, es decir, no pretender alcanzar todas las notas del acorde sino mantener en lo posible, la mano con una posición menos abierta y sin crispación. La principal dificultad en el ejercicio es mantener la igualdad en el toque y la uniformidad del sonido, siendo estos los objetivos que se pretenden desarrollar en el ejercicio a través del control del peso y del paso del pulgar.

Fig. 77 *Josef Lhevinne en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 135.*

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a piano (piano) part and a voice part. The piano part is written in bass clef, and the voice part is written in soprano clef. The notation includes ascending and descending scales with fingerings (1-5) and breath marks (8-). The first system is marked *p-mf-f* and *m. s. ottava bassa*. The second system is marked *(sopra)*. The third system is marked *(sopra)* and *(simile)*. The fourth system is marked *(sopra)* and *(simile)*, and ends with *etc.*

En este segundo ejercicio de arpeggios, Lhevinne utiliza acordes mayores y menores, en este caso sin séptima, que se enlazan progresivamente en sucesión cromática. El planteamiento indica el estudio con la ejecución simultánea de las manos, manteniendo la izquierda una octava más abajo que la mano derecha. A diferencia del ejercicio anterior, aquí se utilizan los cinco dedos en una sola posición, por lo que se evita el paso del pulgar bajo la mano o el paso de mano sobre el pulgar. En vez de esto, el pulgar pasa sobre el quinto dedo en mano derecha, y el quinto dedo pasa sobre el pulgar en izquierda en el movimiento ascendente; realizando la acción contraria en el movimiento descendente. Esto está señalado con la palabra *supra*, lo cual significa que el dedo indicado pase por arriba. Esta digitación sugiere, más que un simple pase de dedos, un cambio rápido en la posición de la mano, favoreciendo la velocidad. La guía del antebrazo que acompaña a la mano es fundamental en este rápido movimiento ya que debe anticiparse ligeramente a lo que la mano pretende realizar de forma tal que todo el sistema muscular avance de manera conjunta. Además, se indica el estudio en *piano*, *mezzoforte* y *forte*, lo que desarrolla el control de la gradación del peso según la sonoridad que se desee obtener.

Ejercicios de Terceras Dobles

Como parte de la *Escuela Magistral de Terceras*, Lhevinne contribuye con dos ejercicios en los que plantea la coordinación de dos movimientos diferentes a través de la digitación. El primero, atiende a una misma digitación en ambas manos, lo que resulta en la utilización simétrica de los dedos. Lo que Lhevinne llama *digitación paralela* es aquella que utiliza el mismo dedo en las dos manos, generando movimientos contrarios de las manos, es decir, que mientras una mano realiza un movimiento ascendente, la otra lo hace descendente. De forma inversa, el segundo ejercicio, emplea la digitación contraria para que los movimientos sean directos o paralelos, de ahí que su autor lo titule como *terceras paralelas*, donde ambas manos suben o bajan simultáneamente. En los dos ejercicios, Lhevinne emplea el recurso de la variación rítmica para aumentar progresivamente la velocidad y cambiar la acentuación. Asimismo, se indica su estudio en todas las doce tonalidades mayores. El objetivo es desarrollar la igualdad y agilidad de dedos, perfeccionar el *legato*, la ligereza y la velocidad en la ejecución de terceras dobles.

Fig. 78 Josef Lhevinne en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, pp. 18-21.

JOSEF LHEVINNE

Parallel fingerings (J.L.) | *Parallele Fingersätze* (J.L.) | Doigtés parallèles (J.L.) | *Digitaciones paralelas* (J.L.)

Andante – Moderato – Allegro (A.J.)

f *mf* *p*

Nº1

legato

The image displays six systems of piano technical exercises, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The exercises are characterized by dense, rapid sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs are used to group notes across measures. The key signature changes from C major to B-flat major (two flats) across the systems. The exercises are numbered 1 through 6, with the final system ending with a double bar line and a repeat sign.

System 1: Treble clef, C major. Fingerings: 1 4 5 4, 2 3 1 3, 2 1 4 5 4. Slurs: 6, 6. Bass clef: 2 3 1 3, 2 1 4 5 4. Slurs: 6, 6. Ending: 1 2, 2 1.

System 2: Treble clef, C major. Fingerings: 4 2 1 5 1, 2 3 4 3, 2 4 1 5 1. Slurs: 6, 6. Bass clef: 2 3 4 3, 2 4 1 5 1. Slurs: 6, 6. Ending: 4 2, 2 4.

System 3: Treble clef, C major. Fingerings: 4 5 1 5, 2 3 4 3, 4 5 1 5. Slurs: 6, 6. Bass clef: 2 3 4 3, 4 5 1 5. Slurs: 6, 6. Ending: 4 2, 2 4.

System 4: Treble clef, B-flat major (two flats). Fingerings: 3 4 5 4, 2 1 3 1, 3 1 4 5 4. Slurs: 6, 6. Bass clef: 2 3 4 3, 3 4 5 4. Slurs: 6, 6. Ending: 3 1, 1 3.

System 5: Treble clef, B-flat major (two flats). Fingerings: 3 4 5 4, 2 1 3 1, 2 1 3 1. Slurs: 6, 6. Bass clef: 2 3 4 3, 2 1 3 1. Slurs: 6, 6. Ending: 3 2, 2 3.

System 6: Treble clef, B-flat major (two flats). Fingerings: 1 4 5 4, 2 3 1 3, 2 1 4 5 4. Slurs: 6, 6. Bass clef: 2 3 1 3, 2 1 4 5 4. Slurs: 6, 6. Ending: 1 2, 2 1.

The image displays six systems of piano technical exercises, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. The exercises are organized into six systems, each with a key signature change indicated by a double bar line and a key signature change symbol.

- System 1:** Key signature: B-flat major (two flats). Fingerings: Treble (4 2, 1 3, 5 4, 3), Bass (2 3, 4 3, 1 5, 1). Accents: Treble (6, 6), Bass (6, 6).
- System 2:** Key signature: B-flat major (two flats). Fingerings: Treble (4 2, 5 3, 1 5, 3), Bass (2 3, 4 3, 5 1, 5). Accents: Treble (6, 6), Bass (6, 6).
- System 3:** Key signature: D major (two sharps). Fingerings: Treble (3 1, 4 5, 3 4, 2), Bass (1 3, 2 4, 5 4). Accents: Treble (6, 6), Bass (6, 6).
- System 4:** Key signature: D major (two sharps). Fingerings: Treble (3 2, 4 1, 5 3, 1), Bass (2 3, 4 5, 1 4). Accents: Treble (6, 6), Bass (6, 6).
- System 5:** Key signature: D major (two sharps). Fingerings: Treble (1 2, 4 3, 5 1, 3), Bass (2 3, 1 4, 5 3, 4). Accents: Treble (6, 6), Bass (6, 6).
- System 6:** Key signature: D major (two sharps). Fingerings: Treble (4 2, 1 3, 5 4, 1), Bass (2 3, 4 3, 5 1, 1). Accents: Treble (6, 6), Bass (6, 6).

Through all the keys
Durch alle Tonarten
 Dans tous les tons
En todos los tonos

Rep. staccato

etc.

Parallel thirds (J.L.) | *Parallele Terzen (J.L.)* | Tierces parallèles (J.L.) | *Terceras paralelas (J.L.)*

Andante – Moderato – Allegro (A.J.)

f *mf* *p*

legato

No. 2

m. d. *m. s.* *ottava bassa*

The exercise consists of nine staves of music, each containing a sequence of chords and arpeggios. The keys are as follows:

- Staff 1: B-flat major / D-flat minor
- Staff 2: B-flat major / D-flat minor
- Staff 3: B-flat major / D-flat minor
- Staff 4: B-flat major / D-flat minor
- Staff 5: D major / F# minor
- Staff 6: D major / F# minor
- Staff 7: D major / F# minor
- Staff 8: D major / F# minor
- Staff 9: B-flat major / D-flat minor

Each staff ends with a final chord and a key signature change. The exercise concludes with the word "etc.".

Through all the keys

Durch alle Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

Ejercicios de Octavas

Fig. 79 Josef Lhevinne en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, pp. 112-113.

Original exercises ex- pressly written for this work, by	<i>Originalübungen, ei- gens für dieses werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por</i>
--	---	---	---

JOSEF LHEVINNE

No. 1

No. 2

The musical score for No. 2 is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The notation is complex, featuring many beamed notes and rests. The score is divided into five systems. The first system includes a treble clef and a series of notes and rests, with a key signature of one flat. The subsequent systems continue the melodic line, showing various intervals and accidentals. The notation is dense, with many beamed notes and rests.

El primer ejercicio de octavas consta de cinco progresiones descendentes en las que cada una utiliza distancias cada vez mayores entre los saltos de octavas. En el primer sistema podemos ver que los intervalos empleados son de terceras y quintas principalmente, mientras en el segundo se amplían a intervalos de cuartas y octavas, en el tercer sistema intervienen sextas y octavas, para aumentar en el siguiente a saltos de octava y décima, combinando en la última progresión saltos de octava y tercera. Este aumento de la distancia entre los saltos de octava es gradual,

permitiendo adquirir la seguridad poco a poco hasta obtener mayor libertad y precisión en los movimientos. La muñeca firme pero sin tensión y los movimientos de antebrazo son requeridos para la ejecución de estos pasajes, cuyo objetivo es obtener seguridad y velocidad en la ejecución de saltos de octavas.

El segundo ejercicio se plantea de forma similar al anterior, pero utilizando intervalos menores, lo que cambia las distancias de los saltos realizados, pero empleando los mismos movimientos laterales del antebrazo y requiriendo la firmeza de la muñeca para aumentar la seguridad en la ejecución. La principal dificultad es la precisión y velocidad de los saltos, sin embargo, por tratarse de progresiones con los mismos intervalos, es posible que el cálculo se memorice muscularmente aunque se cambie de notas. El beneficio será la seguridad y la agilidad en los movimientos de antebrazo, así como el fortalecimiento de articulaciones de dedos y músculos de mano y brazo.

5.12.3. Criterios Pedagógicos

Josef Lhevinne escribe esta serie de ejercicios considerando en ellos el trabajo de dedos, mano y brazo por medio de escalas, arpeggios, notas dobles y octavas, elementos de gran importancia dentro del entrenamiento técnico. Especialmente, las escalas y arpeggios dentro de la escuela rusa son considerados como aspectos básicos dentro de la formación pianística, además de los ejercicios técnicos antes de iniciar el estudio de grandes obras.

“Especial atención es dada al lado mecánico de la técnica, los ejercicios, escalas y arpeggios. (...) Durante los cinco primeros años el punto fundamental del estudio diario en todas las escuelas rusas es escalas y arpeggios. Toda la técnica se vuelve en esos simples materiales y el estudiante es hecho a entender esto desde su entrada al conservatorio. Cada vez, las escalas y arpeggios se van haciendo más difíciles, más variados, más rápidos, pero nunca se omiten del trabajo diario. (...) Por supuesto, debe haber otro material técnico que se suma a las escalas, pero la más alta técnica, hablando en general, puede ser remontada a escalas y arpeggios”¹.

En estas líneas, Lhevinne manifiesta la relevancia del desarrollo del mecanismo como base del estudio técnico del piano, no obstante, esto no quiere decir que sea un trabajo árido que involucra únicamente una actividad física. En el estudio de escalas y arpeggios debe estar presente la atención a los detalles técnicos como el toque, el ritmo y el sonido, criterio proveniente de la instrucción que Lhevinne adquirió de su maestro más detallista en cuestión técnica, Wassili Safonoff².

La técnica se concibe como un medio para dominar y controlar el instrumento de modo que se tengan las herramientas para producir la idea musical, siendo esto el

¹ Josef Lhevinne en AA.VV.: *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, pp. 176-177.

² Robert K. Wallace: “Lhevinne’s Teaching Legacy”, *Piano Quarterly*, Núm. 85, Wilmington, 1974, p. 8.

objetivo final del largo proceso de entrenamiento físico, intelectual, emocional y cultural que encierra el estudio del arte de la ejecución pianística.

Finalmente, cabe señalar los siguientes aspectos que dentro de la técnica de Josef Lhevinne destacan por ser parte de la moderna técnica del piano que Liszt y Rubinstein heredaron a esta nueva generación de pianistas nacidos a finales del siglo XIX:

1. Posición natural de la mano.
2. Flexibilidad de la muñeca.
3. Dedo con mayor contacto con la tecla.
4. Uso del peso.

Estos tienen como objetivo mejorar la calidad del sonido, obtener un bello toque, controlar y aumentar el rango de variabilidad dinámica, adquirir fuerza, destreza y potencia en el instrumento. Ha sido Lhevinne uno de los mejores pianistas y pedagogos en la historia del piano, quien reúne la seriedad del estudio formal de la técnica y la realidad de la experiencia práctica de la ejecución al servicio de la pedagogía del piano.

5.13. Isidore Philipp (1863 – 1958)

5.13.1. Trayectoria Profesional



Fotografía publicada en *Master School*,
vol. V, p. 152.

Pianista y pedagogo húngaro, nacionalizado francés, nace en Budapest el 2 de septiembre de 1863 y muere en París el 20 de febrero de 1958. Estudió en el Conservatorio de París a partir de 1879, alumno de Georges Mathias, ganó en 1883 un primer premio en piano¹. Posteriormente fue alumno de Stephen Heller, Camille Saint Saëns y Théodore Ritter (alumno de Franz Liszt). Después de diez años como concertista, se integra como profesor del Conservatorio de París desde 1903 hasta 1934, y del American Conservatory en Fontainebleau donde enseñaba durante las temporadas de verano desde 1921 a 1933, además de dar clases privadas en París hasta 1940 y en

Nueva York -donde se establece posteriormente- a partir de 1941 hasta 1956, año en que regresó a París. Isidor Philipp realizó su último recital el 20 de marzo de 1955 en Estados Unidos, demostrando que a pesar de su avanzada edad su destreza no había disminuido. Entre sus alumnos se encuentran destacados ejecutantes y pedagogos como: Ania Dorfmann, Beveridge Webster, Jeanne Marie Darré, Nikita Magaloff, Guiomar Novaës, Fernando Laires y Phyllis Sellick², Maurice Dumesnil, Paul

¹ Denine Leblanc: "The Teaching Philosophy of Isidor Philipp", *Clavier*, vol. 35, núm. 2, febrero, 1996, p. 14.

² AAVV: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19, editado por Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Londres-Nueva York, 2001, p. 564.

Layonet, Edmond Trillat, Cella Delavrancea, Madeleine Grovlez-Fourgeaud, Emma Boynet, Youra Guller, Marcelle Herrenschmidt, Madeleine de Valmalète Germaine Thyssens-Valentin, Denyse Molié, Genia Nemenoff, Jeanne-Marie Darré, Jacqueline Blancard, Soulima Stravinsky, Jean Françaix, Phillis Sellick, Monique de la Bruchollierie, Rena Kyriakou.

Philipp mantuvo una gran amistad con Ferruccio Busoni, con quien mantuvo correspondencia por largo tiempo, a quien incluso le aconsejaba sobre repertorio³, lo que muestra la confianza e importancia que Busoni otorgaba a la opinión profesional de Isidor Philipp.

Además de componer numerosas piezas para piano, editó muchas obras del repertorio pianístico⁴ y publicó numerosos volúmenes de ejercicios técnicos. Entre sus obras pedagógicas se encuentran: *Méthode élémentaire et pratique de piano* (1895), *Exercices Journaliers pour le piano* (1894), *Exercice Technique Quotidien* (1906), *Anthologie Pianistique* (s.a.), *Gammes en Doubles Notes* (1904), *Une Heure d'Exercice pour Piano* (s.a.), *Douze Etudes du Stacatto* (s.a.), *Dix Exercices-Études en Doubles Notes Op. 49* (1910), *Études de Concert en Doubles Notes Op. 56* (1918), *Réflexions sur l'Art du Piano* (1931), edición didáctica de los *Estudios* de Chopin (1888), *Études de Concert Doubles Notes Op. 56* (1918). Isidor Philipp también escribió artículos sobre crítica musical para las revistas *Le Menestrel*, *Le Courier Musical*, *The Musician*⁵, entre otras.

³ Al finalizar su última aparición pública, Busoni pide consejo a su amigo Isidor Philipp para un nuevo repertorio, por lo que le recomienda Alkan y Scriabin. E. J. Dent: *Ferruccio Busoni. A Biography*. 1ª ed. publicada en 1974 por Ernst Eulenburg, Londres. Reimpresión Oxford University Press, Londres, 1974, p. 271.

⁴ Entre ellas están obras de clavecinistas franceses, virginalistas ingleses, Albéniz, Bartók, Debussy, Fauré, Mozart, Scriabin. Charles Timbrell: *French Pianism. A Historical Perspective*. 2ª ed., Khan & Averill, Londres, 1992, p. 79.

⁵ Charles Timbrell: *op. cit.*, p. 79.

Ejercicios de Dobles Notas Mixtas

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, ei- gens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por</i>
---	---	---	--

Legato

Nº 1

m.d.

m.s.

Legatissimo - f - mf - p - pp Lento poi allegro

Rhythm
Rhythmus
Rytme
Ritmo

(I.P.)

Nº 2

m.d.

m.s.

Nº 3

legato

3 4 5 3 4 5

5 4 3 5 4 3

staccato

This musical score is for exercise Nº 3, consisting of six systems of piano (p) and staccato (staccato) exercises. The first system is marked 'legato' and includes fingerings 3 4 5 3 4 5 for the right hand and 5 4 3 5 4 3 for the left hand. The subsequent systems show various piano and staccato patterns across the keyboard, with the staccato section beginning in the third system. The score is written for piano with treble and bass staves.

Este bloque de tres ejercicios escritos por Isidor Philipp, los encontramos en el capítulo dedicado a las *Dobles Notas Mixtas* del volumen IV de la *Escuela Magistral* de Jonás.

Ejercicio 1. Está indicado para tocarse con ambas manos en *legato*. Sin otra indicación expresa en la página, observamos en la notación, que alterna grupos de seis y ocho notas generando un cambio en la velocidad de ejecución y por lo tanto en la actitud muscular necesaria para cada uno de estos grupos. Aunque para ambos se justifica un solo movimiento de muñeca para ser ejecutados rápidamente, para el grupo de ocho notas es necesaria mayor ligereza en la ejecución dada la digitación y el cambio de velocidad que propone la figuración.

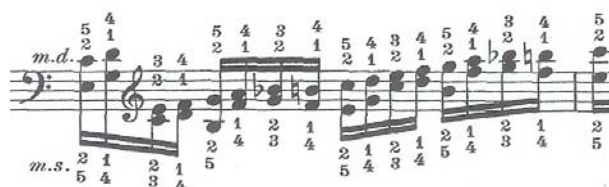
La digitación que indica Philipp para este ejercicio exige flexibilidad digital para obtener un sonido ligado, principal problema en la combinación de terceras y sextas de este ejercicio, por lo que es importante obedecer a la digitación propuesta ya que facilita el *legato*, que puede obtenerse no sólo ligando la nota superior, también se logra el efecto dejando ligeramente ligada la nota inferior mientras se coloca la siguiente posición sin cortar el sonido. Así mismo, los movimientos rápidos de dedo y muñeca pueden disimular la breve interrupción del sonido logrando, con cualquiera de estas formas o la combinación de ellas, el *legato* indicado.

Ejercicio 2. Se anteponen una serie de indicaciones frecuentemente usadas por Philipp en otras de sus obras pedagógicas. Estas son:

- 1) estudio con diferentes intensidades: $f - mf - p - pp$
- 2) estudiar lento subiendo gradualmente la velocidad
- 3) cambiar el ritmo original por otros modelos rítmicos que en este caso, anota el autor.

Lo que el autor escribe de la siguiente manera:

EJEMPLO 108 *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol IV, p. 271.*



Se propone estudiarlo de cuatro formas diferentes, según los ejemplos dados por Philipp en este ejercicio; lo anterior entonces se ejecuta de las siguientes cuatro formas:



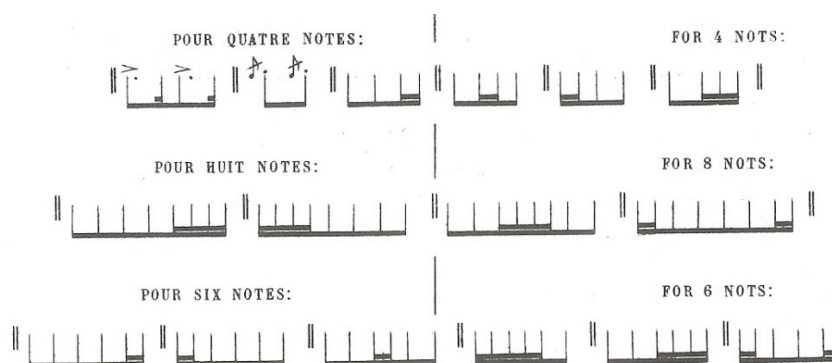
Acentuando la nota más larga de cada grupo, se pretende disuadir la acción muscular de un solo movimiento repetitivo que obstaculice para la flexibilidad y rapidez. El cambio en las notas acentuadas aumenta el margen de seguridad sin limitar el movimiento a una acción independiente en cada nota, acción que frenaría la actitud muscular necesaria para la rapidez del movimiento. Después de estudiar estas cuatro variantes, se obtendrá la flexibilidad, seguridad y por supuesto una mayor agilidad en la ejecución del pasaje. En su obra *Dix Exercices-Études en Doubles Notes*¹, Isidore Philipp ya había hecho estas mismas indicaciones. En la *Introducción*², podemos encontrar más detalles sobre el procedimiento que, según el autor, debe seguirse al estudiar estos ejercicios agregando algunas variaciones rítmicas:

“Pratiquez les études subséquentes avec les mains séparées très lentement et sans aucune rigidité.

Pratiquez également avec les variations suivantes:



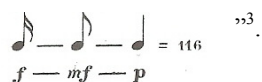
Y los siguientes cambios rítmicos:



¹ Isidore Philipp: *Dix Exercices-Études en Doubles Notes*. Leduc, Paris, 1910.

² *Ibid.*

“Es de importancia vital también practicar con staccato. Después de esto toque con ambas manos (la mano izquierda dos octavas abajo) empleando tres movimientos y en tres grados de tono diferentes, por ejemplo:

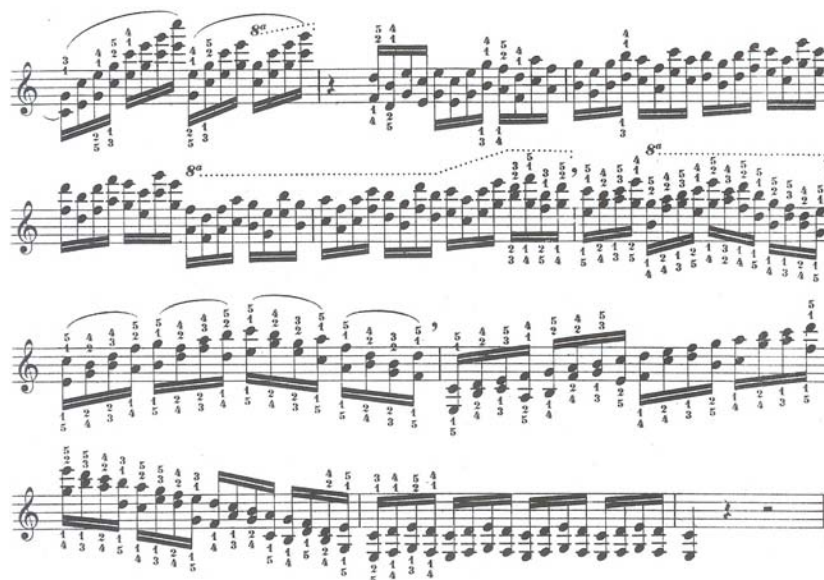


Estudiar en primer lugar con manos separadas y lentamente, aplicando las variaciones anotadas y las modificaciones a la rítmica original del ejercicio, para después hacerlo en *staccato*, es lo que Philipp señala como el proceso de estudio a seguir antes de estudiar con manos juntas. Una vez superado lo anterior, indica subir gradualmente la velocidad y estudiar en distintas intensidades. Todo esto ocupa la primera página de los *Dix Exercices-Études* de Philipp, y en el ejercicio original escrito para la *Escuela Magistral* de Jonás se concentran casi todas ellas, a excepción de los detalles sobre estudiar con manos separadas, las variaciones y el staccato.

En el primero de estos *Dix Exercices-Études* Philipp se combinan de la misma forma las sextas con terceras dobles, existiendo una gran similitud con las intenciones que posteriormente propone en la *Escuela Magistral*, que publicada años después reúne en unas cuantas páginas gran parte de sus interesantes criterios pedagógicos en lo que se refiere a las notas dobles mixtas.

³ Ibíd., *Introduction* [texto original en inglés].

EJEMPLO 109 Isidor Philipp: Dix Exercices-Études en Doubles Notes. *Leduc, Paris, 1910, p.1* [fragmento].



Ejercicio N° 3. Carece de cualquier tipo de indicación suplementaria fuera del *legato*. Precisamente realizar este ligado, aunado al cambio de dedo de una segunda línea melódica existente en cada una de las manos, es lo que genera diversas posiciones complicando, por la extensión de los dedos, la continuación del sonido ligado. Recordando las indicaciones del propio Philipp, debemos sugerir el estudio lento sin forzar las posibles extensiones que sobre todo en manos pequeñas pueden darse con más dificultad.

El beneficio de este ejercicio puede ser obtenido desde el punto de vista polifónico, donde hace falta independizar dos melodías ejecutadas por una misma mano, pero también se conjugan la dificultad de separar los dedos segundo y tercero, así como alcanzar extensiones de cuarta con dedos 2-5 con cambios de pulgar y segundo dedo para las notas pedal.

Esta serie de progresiones cromáticas a través de los grados de una octava, es otra preferencia del autor que se inclina por un conocimiento topográfico del teclado. Cabe mencionar otra de las muchas obras escritas por Isidor Philipp: *Une heure*

*d'Exercice pour Piano*⁴, colección de ejercicios en dos series en las que indica el estudio de ellos en todos los tonos utilizando diferentes intensidades y *tempos* (moderato a presto), como hemos mencionado anteriormente, resaltando el estudio de las notas dobles en *staccato*, *legato* y en todos los tonos.

En resumen, el proceso de estudio sugerido por Isidor Philipp en los ejercicios de notas dobles de la *Escuela Magistral*, concentra las indicaciones y sugerencias propuestas en el resto de sus obras técnicas, siendo aplicable al resto del trabajo técnico para la obtención de claridad, velocidad y seguridad en la ejecución:

1. Estudiar lentamente con manos separadas.
2. Aplicar cambios rítmicos, modificando la nota acentuada según sea el caso.
3. Estudiar en *staccato*.
4. Estudiar con manos juntas lentamente.
5. Subir velocidad gradualmente.
6. Estudiar *forte*, *mezzoforte* y *piano* y viceversa.

⁴ Isidore Philipp: *Une heure d'Exercice pour Piano*. Costallat & Cie. Éditeurs, París, [s.a.].

Ejercicios de Terceras Dobles

Fig. 81 Isidore Philipp en *Alberto Jonás*: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, pp. 32-33 [Ejercicios 1-8].

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen ex- press für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios origi- nales escritos espe- cialmente para esta obra, por</i>
ISIDORE PHILIPP			
The following exer- cise is to be practised with each one of the fol- lowing fingerings. (I.P.)	<i>Folgende Übung soll mit jedem einzelnen der folgenden Fingersätze geübt werden. (I. P.)</i>	L'exercice suivant doit être travaillé avec tous les doigtés sui- vants. (I. P.)	<i>Se trabajará el ejer- cicio siguiente con todas las digitaciones siguien- tes. (I. P.)</i>

2 3	3 4	4 5	3 5	3 4	3 5	4 5	4 5	5 4	4 5	5 4	4 5
1 1	1 1	1 1	1 1	1 2	1 2	1 2	2 3	2 3	2 1	1 3	1 3

3 4	3 5	3 3	2 5	4 4	5 5	3 4	4 4	5 4	3 4	3 5	① 5	① 5
2 1	2 1	1 2	1 3	1 2	1 2	2 2	2 3	3 3	2 3	1 3	2 3	3 4

Nº 1 *m. d.*

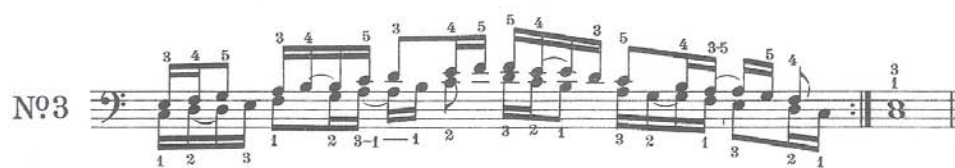
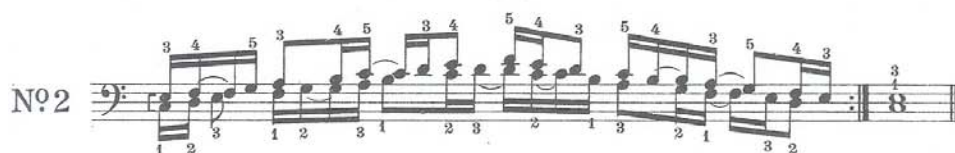
m. s.

Right hand alone

Rechte Hand allein

Main droite seule

Mano derecha sola



In all the keys

In allen Tonarten

Dans tous les tons

En todos los tonos

Isidore Philipp elabora una serie de ocho pequeños ejercicios sobre terceras dobles, los cuales, a excepción del Núm. 1 y 8 están indicados sólo para la mano derecha.

Ejercicio 1. Dividido en dos partes, una escrita para la mano derecha y otra para la izquierda, consiste en una escala de terceras alternando movimientos ascendentes y descendentes. Lo interesante de este ejercicio es la variedad de digitaciones con que Philipp propone estudiarlo: 25 diferentes digitaciones empleando dos pares de dedos en cada una de ellas. Entre estas digitaciones podemos encontrar diversas propuestas de articulación o fraseo, que enriquecen el estudio de este aparentemente sencillo ejercicio de terceras. A continuación analizaremos cada una de ellas observando la propuesta de ejecución según la digitación que propone su autor:

$$\begin{array}{c} 2\ 3 \\ 1\ 1 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 3\ 4 \\ 1\ 1 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 4\ 5 \\ 1\ 1 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 3\ 5 \\ 1\ 1 \end{array}$$
 Las primeras tres digitaciones indicadas combinan dedos contiguos lo que facilita ligar dos notas: 2 y 3, 3 y 4, 4 y 5. En la cuarta digitación, aunque no son dedos juntos lo que realizan la acción, es posible ligar con 3 y 5, mientras que el pulgar se pasa de una tecla a otra, por lo que se obtiene, gracias al ligado de la voz superior del ejercicio, una articulación en la que podemos soltar después de ejecutar dos terceras ligadas:

EJEMPLO 110



$$\begin{array}{c} 3\ 4 \\ 1\ 2 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 3\ 5 \\ 1\ 2 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 4\ 5 \\ 1\ 2 \end{array}$$
 En este caso, las digitaciones permiten una acción digital más cómoda para realizar un efecto sonoro más ligado, pero que requiere ligereza sin la intervención del peso del brazo para no entorpecer el movimiento, lo que resulta en un toque superficial o ligero.

$\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 2 & 3 \end{smallmatrix}$ Con esta digitación podemos obtener una articulación que une las terceras de forma similar a los cuatro primeros casos mencionados. Cambiando en el movimiento descendente de la escala ya que el cambio de dedos propicia unir de tiempo débil a tiempo fuerte.

$\begin{smallmatrix} 5 & 4 \\ 2 & 3 \end{smallmatrix}$ Es frecuente encontrar este tipo de digitación en otros ejercicios de terceras de Philipp, propiciando la extensión de terceras en dedos juntos como en este caso, el 4 y 3. El posible problema puede estar en que por esta extensión la tercera se ejecute arpegiada o de forma desigual. Sin embargo, el apoyo que otorgan los dedos 2 y 3 en las notas inferiores de las terceras, si procura mantener el contacto con las teclas, resuelven esta posible dificultad. De cualquier manera, la articulación está supeditada a los dedos que tocan la nota superior de la tercera, por lo que se puede ligar cuando toquen los dedos 4 y 5 en este orden de forma ascendente, y viceversa al descender la escala.

$\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$ Aquí podemos observar un tipo de digitación que permite obtener uniformidad en la articulación, siendo continua, ligera pero poco ligada, favoreciendo incluso el llamado *jeu perlé*.

$\begin{smallmatrix} 5 & 4 \\ 1 & 3 \end{smallmatrix}$ Volvemos a encontrar el caso de extensión de tercera entre los dedos 4 y 3, pero por utilizar el pulgar con el quinto dedo, se facilita el paso al cuarto con tercer dedo. Se puede obtener una articulación ligera pero poco ligada, aunque el paso 1-3 puede dar continuidad al sonido.

$\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 1 & 3 \end{smallmatrix}$ La digitación propicia articular desde el inicio, que es una escala ascendente, ligando cada dos terceras, variando al descender el movimiento de la escala lo que sugiere una articulación más continua sin hacer la breve separación que se da en el

paso 5-4, ya que al descender se facilita este cambio de dedos, además de que el pulgar se puede quedar poco tenido para ocultar el cambio del dedo 4 al 5.

$\begin{smallmatrix} 3 & 4 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix} \left| \begin{smallmatrix} 3 & 5 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix} \right.$ Para una articulación continua con esta digitación es necesario de nuevo ligereza y un toque un poco superficial para no entorpecer la fluidez y no tensar el quinto dedo. Se ejercita el paso de pulgar por debajo del segundo dedo además de abrir la extensión entre los dedos 2 y 3. En el caso de la segunda digitación indicada en este párrafo, el empleo del quinto dedo con pulgar puede brindar una posición más segura y dentro del teclado que la anterior.

$\begin{smallmatrix} 3 & 3 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix} \left| \begin{smallmatrix} 4 & 4 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix} \right. \left\| \begin{smallmatrix} 5 & 5 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix} \right.$ Aunque originalmente no están en este orden, hemos agrupado estas tres digitaciones por tener en común la misma intención de separar o individualizar los movimientos de cada dedo. La nota superior de la tercera se ejecuta con el mismo dedo, lo que sugiere en principio soltar la tecla para poder atacar la siguiente. Mientras esto ocurre, los dedos 1 y 2 que tocan la nota inferior de la tercera, pueden mantener la continuidad del sonido lo que a su vez brinda un punto de apoyo para el control de la posición de la mano. Con la mano izquierda ocurre lo mismo, ejercitando con este ejercicio la independencia de dedos, útil en obras polifónicas.

$\begin{smallmatrix} 2 & 5 \\ 1 & 3 \end{smallmatrix}$ Interesante digitación que obliga a emplear los movimientos laterales¹ de la mano, permitiendo con esto el cambio de posición requerida. Estas características sugieren así una ejecución ligera que puede ser uniforme pero desligada.

$\begin{smallmatrix} 3 & 4 \\ 2 & 2 \end{smallmatrix}$ En este caso, podemos decir que se puede trabajar la independencia de dedos si la nota superior procura ligar el sonido en el paso de dedos 3-4 y traspasando solamente el dedo 2 que toca la nota inferior de la escala. La articulación sugiere un

¹ Nos referimos al movimiento efectuado a partir de la muñeca (articulación cúbito-radial-carpiana) hacia los lados, sin intervención rotatoria del antebrazo.

leve respiro después de cada dos terceras, y en la forma descendente también dependiendo de paso de dedo 4 al 3. Una vez más, es aconsejable un toque ligero.

$\begin{smallmatrix} 4 & 4 \\ 2 & 3 \end{smallmatrix}$ Aquí, como en el caso anterior, la articulación sería de la misma manera pero es la nota inferior de la tercera la que puede ligar con el paso del dedo 2-3. De nuevo se presenta la extensión entre dedos 4 y 3.

$\begin{smallmatrix} 5 & 4 \\ 3 & 3 \end{smallmatrix}$ Podemos observar que al emplear esta digitación se hace un poco necesaria la intervención de la muñeca, además de generar pequeños movimientos laterales de la mano debido al paso de la primera posición a la siguiente con extensión entre los dedos 4 y 3. La articulación resultaría non-legato por dejar el contacto con la tecla con la muñeca, o bien, se puede intentar dejar poco ligado en el paso de dedos 4-5 ascendentemente y 5-4 descendentemente. Igualmente la mano izquierda, invirtiendo el paso de dedos, descendentemente con 4-5 y de forma ascendente 5-4.

$\begin{smallmatrix} 3 & 4 \\ 2 & 3 \end{smallmatrix}$ También podemos percibir ligeros movimientos laterales, obteniendo una articulación desligada, favoreciendo el toque ligero.

$\begin{smallmatrix} 3 & 5 \\ 1 & 3 \end{smallmatrix}$ Igual que el caso anterior, la intervención de los movimientos laterales se hace presente ya que el tercer dedo genera cambios en la posición de la manos dando lugar a estos pequeños movimientos. La mano izquierda es afectada de la misma manera.

$\begin{smallmatrix} 1 & 5 \\ 2 & 3 \end{smallmatrix} \parallel \begin{smallmatrix} 1 & 5 \\ 3 & 4 \end{smallmatrix}$ Estas son digitaciones complejas ya que propician que la posición de la mano esté de lado con antebrazo y codo separados del cuerpo hacia fuera. Es aconsejable que el pulgar, que queda por debajo del dedo 2 (en el primer caso) y 3 (en el segundo caso), no esté en posición alta o casi vertical ya que esto implicaría levantar así también la muñeca entorpeciendo o tensando la ejecución.

Por lo que podemos observar en estas 25 digitaciones propuestas para el mismo ejercicio, al autor sugiere un toque ligero y poco ligado, proponiendo de acuerdo al tipo de digitación una articulación determinada. En ellas encontramos:

1. Extensiones entre dedos 3-4, 2-3.
2. Movimientos laterales de la mano.
3. Independencia de dedos.
4. Ejercitación de cada falange en diferentes combinaciones.
5. Colocación de pulgar por debajo de dedos 2 y 3.

En otras obras de Isidore Philipp dedicadas a las dobles notas, encontramos todas las propuestas aquí expuestas, siendo común la tendencia de emplear digitaciones que abren la extensión entre dedos contiguos, como lo utiliza en el primer ejercicio de *Exercices Journaliers*² con digitación de terceras 5/3-5/4 e indicando *molto legato*:

EJEMPLO 111 Isidore Philipp: *Exercices Journaliers pour le piano*, A. Durand & Fils, Paris, 1894, p. 30.



Ejercicios 2 y 3. Son tratados de manera que trabajan la independencia de dedos necesaria en la polifonía que el autor plantea en ellos. Las terceras varían de manera que una de las notas que componen este intervalo se queda “tenida” mientras la otra se mueve ascendente o descendentemente. Aparentemente de escasa dificultad, el beneficio se obtiene al desarrollar la autonomía de cada dedo.

² Isidore Philipp: *Exercices Journaliers pour le piano*. A. Durand & Fils, París, 1894, p. 30.

Ejercicio 6. En este caso, también encontramos una digitación similar en el movimiento ascendente y descendente del ejercicio, pero de la misma manera que en el ejercicio anterior, al descender la escala hay un cambio de articulación. Es así como la secuencia inicial es 1-42-3-21, obligando a separar el contacto con la tecla por la repetición del primer dedo en notas contiguas, mientras que al descender interviene el quinto dedo en lugar del primero lo que favorece un paso de dedos cómodo y más ligado: 5-42-3-21.

EJEMPLO 114



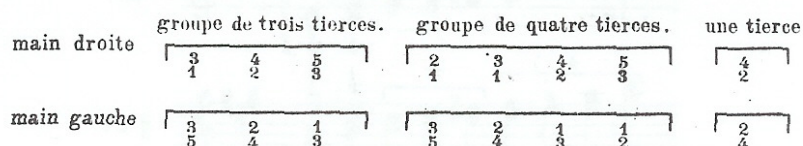
Ejercicio 7. Recurre de nuevo a digitar la última semicorchea de cada grupo con 2/1, que viniendo de la anterior semicorchea con quinto dedo, se obliga a separar el contacto con la tecla, pero que a la vez facilita ligar con el siguiente grupo repitiendo esta articulación hasta el final. En este caso, la digitación del movimiento ascendente es 3-4/2-5-2/1, y para el movimiento descendente es 3-4/2-1-21, cambiando lógicamente el quinto dedo por el primero, lo que mantiene la misma articulación del principio al final de este ejercicio.

EJEMPLO 115



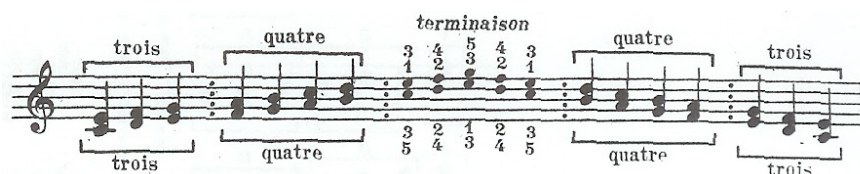
Ejercicio 8. Finalmente, el último ejercicio indicado para ambas manos, propone una digitación que favorece una continuidad del movimiento digital, conveniente para esto una ejecución ligera para una mejor fluidez de los movimientos y una continuación del sonido pudiendo ser más ligado, aunque, se puede decir que el toque sugerido por Philipp tiende a ser superficial y por lo tanto se aleja un poco del *legato* habitual haciéndolo más suelto. En su obra *Gammes en Doubles Notes*³, Philipp señala un procedimiento para digitar las escalas en terceras, dividiendo la escala en secciones o grupos de terceras para facilitar su aprendizaje:

EJEMPLO 116 *Isidore Philipp: Gammes en Doubles Notes. A. Durand & Fils, Paris, 1904, p.1.*



Indica para la escala de Do mayor, el orden de estas secciones, digitación igualmente empleada en el ejercicio de la *Escuela Magistral*:

EJEMPLO 117 *Isidore Philipp: Gammes en Doubles Notes, A. Durand & Fils, Paris, 1904, p.1.*



Si analizamos el ejercicio número 8 de Philipp escrito para el método de Jonás, bajo esta misma perspectiva, encontraremos los mismos patrones al utilizar estos grupos de terceras, aunque con la variante al final de que no alterna los grupos de 3-4-3-4,

³ Isidore Philipp: *Gammes en Doubles Notes*, A. Durand & Fils, Paris, 1904.

ordenándolos 4-4-3-3, situación que no sucede en la mano izquierda y que no queda justificada de manera evidente:

EJEMPLO 118



En *Gamme en Doubles Notes*, Philipp señala diferentes formas de ordenar estas secciones de acuerdo a la tonalidad de la escala, lo que en la *Escuela Magistral* no se especifica, entendiéndose como única digitación la que está anotada en el ejercicio, a pesar de que al final de la página indica estudiarse en todos los tonos. Transportar cada ejercicio y estudiarlos en todas las tonalidades amplía el margen de reconocimiento topográfico del teclado abordando las diversas posiciones que conlleva cambiar de tonalidad. Esta indicación, por no traer las iniciales de Isidor Philipp, se entiende que fue hecha por Alberto Jonás, siendo esto muy frecuente en muchos de los ejercicios técnicos de su *Escuela Magistral*.

Tras la observación y el análisis de las propuestas de Philipp -que indudablemente se remontan a finales del siglo XIX- en sus ejercicios originales para la Escuela Magistral de Jonás, se puede evidenciar una tendencia principalmente digital con poca intervención de brazo y antebrazo. Por supuesto, de una amplia gama de necesidades técnicas y musicales, las notas dobles son las expuestas en estos ejercicios y podemos decir que el autor pretende en ellas:

1. Demostrar la importancia de la digitación en la articulación musical.
2. Trabajar la independencia de los dedos.
3. Generar la necesidad de un toque ligero y un sonido desligado.
4. Sugerir un sonido perlado.

Es inevitable el reflejo de la cultura y técnica francesas que Philipp poseía y que desarrolló a lo largo de su vida, siendo bastante conservador. Sin embargo, también es indudable que Philipp representaba grandiosamente una práctica en la que predominaba precisamente un sonido brillante, desligado y ligero que caracterizaba la técnica francesa de aquella época.

“Con Philipp toda la técnica parece reducirse a un refinado y elegante *jeu perlé*: un criterio de enseñanza que parece provenir de otra época y que los pedagogos franceses siempre muy próximo a su sensibilidad.

[...] Philipp es la demostración más perfecta de que sólo mediante ese ligero *toucher*, ese ataque superficial y brillante, era posible alcanzar la sonoridad elegante y un poco frívola que caracterizaba la cultura musical en la que había crecido”⁴.

Pero independientemente de que esos criterios pertenezcan o no a otra época, a otras preferencias técnicas supeditadas a una cultura y estética en particular, nos ofrecen un abanico de posibilidades que, si bien algunas pueden ser bien conocidas u otras puedan parecer ineficaces, otras pueden brindar una herramienta útil en el variado y complejo trabajo técnico del piano.

⁴ Luca Chiantore: *Historia de la Técnica Pianística*, Alianza, Madrid, 2001, pp. 600-601.

Ejercicios de Octavas

Fig. 82 Isidore Philipp en *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, pp. 115-116 [Ejercicios 1-3].*

Original exercises expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por</i>
ISIDORE PHILIPP			
<i>pp, mf, f</i> In all keys, legato and staccato. (I. Philipp)	<i>pp, mf, f</i> In allen Tonarten, legato und staccato. (I. Philipp)	<i>pp, mf, f</i> Dans tous les tons, legato et staccato. (I. Philipp)	<i>pp, mf, f</i> En todos los tonos, legato y staccato. (I. Philipp)

(♩ = 116-120)

No. 1

Leggiero (I. Philipp)

No. 2

No. 3

Presto, $\left\{ \begin{array}{l} \text{in all keys} \\ \text{in allen Tonarten} \\ \text{Dans tous les tons} \\ \text{en todos los tonos} \end{array} \right\}$ I. Philipp

Alberto Jonás dedica la mayor parte del quinto volumen de la *Escuela Magistral* a la *Escuela Completa de las Octavas, el Staccato y los Acordes*, capítulo para el cual Philipp colabora con estos pequeños ejercicios de octavas.

Ejercicio 1. Está acompañado de una anotación del autor indicando estudiarlo en todos los tonos, así como en *pp*, *mf* y *f*, y con toques ligado y staccato. Dependiendo de cada una de estas indicaciones este pequeño estudio de octavas modifica ligeramente los factores musculares que intervienen en él.

En el caso de una ejecución ligada requiere un movimiento de antebrazo que prolongue lo más posible el sonido con la intención de ligarlo al siguiente, siendo los saltos de terceras o quintas los que complican una ejecución precisa. Aquí es posible ejercer la presión del peso del antebrazo levantando sólo para volver a caer en la siguiente nota.

Al tocarlo en *staccato*, el movimiento de antebrazo puede ser hacia arriba después de tocar la tecla con la finalidad de acortar el sonido, complementando con el movimiento hacia adentro de la última falange para facilitar el *staccato*.

Escrito en C mayor, combina el grado conjunto con pasajes de arpeggios ascendentes y descendentes, y con progresiones de arpeggios quebrados proporcionando mucha variedad en muy pocos compases. El estudio de este pasaje permite obtener, además de un reconocimiento topográfico del teclado al estudiarlo en todos los tonos, mayor precisión en los saltos del arpeggio, fortalecimiento de articulaciones de dedos y de los músculos del antebrazo. Cabe mencionar por el mismo tipo de ejercicio propuesto, la obra de Philipp: *Une Heure d'Exercice pour le Piano*¹, en la que el autor reúne brevemente diferentes problemas técnicos que supuestamente pueden estudiarse en una hora de ejercicios para piano, y uno de ellos por supuesto, es el tema de las octavas, que aborda brevemente en el ejercicio 39 presentándolas en arpeggio de C mayor:

EJEMPLO 119 Isidore Philipp: *Une Heure d'Exercice pour le Piano*. Costallat & Cie. Éditeurs, Paris, [s.a.], p. 5.



Ejercicio 2. El objetivo es desarrollar la seguridad en los saltos de octava en los que es preciso un reconocimiento del teclado por la distancia que recorre la mano entre cada intervalo. En estos casos no es posible depender sólo de la vista para asegurar las notas, por lo que el estudio debe desarrollar la intuición y reconocimiento de las distancias del teclado, por lo que la principal dificultad de este ejercicio es la distancia que existe entre los movimientos contrarios de las octavas.

¹ Isidore Philipp: *Une Heure d'Exercice pour Piano*. Costallat & Cie. Éditeurs, Paris, [s.a.].

Ejercicio 3. Es un ejercicio que bien puede emplearse como parte del proceso de estudio de un pasaje cualquiera de octavas. Omitiendo alternadamente una nota de la octava se adquiere cierta seguridad ya que se concentra la atención en un solo dedo de la octava evitando considerablemente las notas falsas. Este procedimiento bien puede sumarse al proceso de estudio de cualquier pasaje de octavas para obtener mayor seguridad.

Podemos observar que los principales objetivos de estos tres ejercicios de Philipp son:

1. la precisión en los saltos.
2. facilitar la ejecución de arpegios quebrados ascendentes y descendentes.
3. obtener seguridad en la ejecución de octavas.

En estas pocas páginas tenemos un resumen de los principales recursos de Philipp en cuanto al estudio de las octavas. Estas preferencias se ven reflejadas en sus obras técnicas o piezas revisadas de otros autores. Dos ejemplos son *Al Capriccio*² de J.C. Kessler, y *Étude d'Octaves Alla Paganini*³ de R. Kreutzer, ambos estudios revisados por Philipp para *Douze Etudes du Staccato*⁴, los cuales incluyen el mismo tipo de figuraciones de arpegios en octavas que hemos visto en estos ejercicios. También cabe mencionar *Études d'Octaves*⁵, colección de estudios de octavas presentados al estilo de Bach, Clementi, Cramer o Chopin, y que además incluye estudios y preludios originales de Th. Dubois, E. Delaborde, Emile Bernard, A. Duvernoy, G. Fauré, G. Mathias, I. Philipp, Raul Pugno y Ch. M. Widor.

² Isidore Philipp: *Douze Etudes du Staccato*. Costallat & Cie., París, [s.a.], pp. 15-20.

³ *Ibid.*, pp. 32-39.

⁴ *Ibid.*

⁵ Isidore Philipp: *Études d'Octaves*. A. Durand & Fils, París, [s.a.].

Ejercicios de Acordes

Fig. 83 Isidore Philipp en *Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV*, pp. 156-157 [Ejercicios 1-4].

Original exercises expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por</i>
--	---	---	---

ISIDORE PHILIPP

No. 1

(♩ = 116)

m. d.

m. s.

simile

simile

The musical score for Exercise No. 1 consists of six staves of piano accompaniment. The first staff is marked 'No. 1' and includes a tempo indication '(♩ = 116)'. The notation is in treble clef and features complex chordal textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Fingering is indicated by numbers 1-5 above and below the notes. The first staff also includes the markings 'm. d.' and 'm. s.'. The second and fourth staves are marked 'simile'. The score concludes with a double bar line on the sixth staff.

(Andante — Moderato — Allegretto) (A.J.)

No. 2

(mf)

simile

simile

No. 3

m.d.

m.s. mf

simile

simile



En estos cuatro ejercicios, Philipp presenta diferentes formas de abordar los problemas técnicos que generan los acordes.

Ejercicio 1. Se mantiene la nota intermedia del acorde brindando un punto de referencia para la posición y facilitando la llegada al acorde siguiente. Los acentos que se indican al principio de cada grupo de semicorcheas sugieren un impulso que se aprovecha para ejecutar las siguientes notas hasta llegar a la siguiente semicorchea acentuada en la que se toma impulso nuevamente. Importante la intervención del antebrazo con flexibilidad de la muñeca, y soltura en el brazo para permitir la fluidez en los movimientos.

Ejercicio 2. Toma forma de un pequeño estudio, en el que las notas intermedias proponen diferentes actitudes musculares del antebrazo.

Ejercicio 3. Combinando acordes de octava y tercera, trabaja cada mano independientemente, alternando posiciones de mano abierta y cerrada.

Ejercicio 4. Pretende desarrollar a la vez la extensión entre el primer y cuarto dedos, alternando acordes con octavas. Este ejercicio puede presentar problemas para las manos más pequeñas, sin embargo, puede resultar útil para desarrollar la flexibilidad y extensión en la mano.

5.13.3. Criterios pedagógicos

Isidore Philipp ha contribuido en la *Escuela Magistral* de Alberto Jonás con interesantes ejercicios dedicados a las notas dobles mixtas, a las terceras, octavas y a los acordes. A través del análisis de estos breves ejercicios, podemos resumir los siguientes criterios técnicos y pedagógicos de Isidore Philipp:

1. Importancia del proceso de estudio. Encontramos en este punto una parte fundamental de crear un sólido trabajo técnico a través del estudio racional de las dificultades desde un principio. El estudio lento y con manos separadas, empleando diferentes toques, intensidades y tiempos es una prueba de ello. Philipp recomendaba practicar la mano izquierda separadamente con la finalidad de desarrollar la seguridad en ella, afirmaba que asegurando el bajo “muchas notas falsas desaparecerían por sí solas”¹. Basado en las enseñanzas de sus profesores Georges Mathias y Camille Saint-Saëns, Philipp creía que el estudio lento daba la oportunidad de pensar en los movimientos y concentrarse en obtener una técnica relajada:

“La menor irregularidad al tocar prueba que la obra no ha sido practicada en forma lenta el tiempo suficiente como para permitir ese nivel de velocidad”².

Debido a la conciencia en el estudio que recomendaba a sus alumnos, Philipp aconsejaba períodos cortos de estudio para favorecer la concentración dando a la mente oportunidad de descanso. Además, aconsejaba dedicar la tercera parte del estudio diario a ejercicios técnicos, previamente seleccionados según el tipo de aspecto técnico que se necesite abordar³. En cuanto al pedal, al igual que su maestro

¹ Denine LeBlanc: “The Teaching Philosophy of Isidor Philipp”, *Clavier*, vol. 35, Núm. 2, 1996, p. 15.

² *Ibid.*, p. 14 [texto original en inglés].

³ *Ibid.*

Saint-Saëns, Philipp prefería que sus estudiantes agregaran el pedal cuando los problemas técnicos estuvieran resueltos⁴.

2. Importancia de la digitación en relación con la articulación. Hemos visto la insistencia de Philipp en probar diversas digitaciones a favor de uno u otro tipo de fraseo, desarrollando y probando la capacidad de buscar una determinada intención musical modificando el toque.

3. En cuanto a las preferencias técnicas de Isidore Philipp, es clara una personal tendencia a un toque suelto o *perlado* como pudimos constatar en los ejercicios de terceras, además de una poca intervención del brazo, muy común en la escuela francesa de la época.

4. Importancia del entrenamiento muscular, que desarrolle la fuerza e independencia de los dedos, velocidad y destreza. No obstante, estaba convencido de que la habilidad técnica tenía su punto de partida en el intelecto, habiendo por lo tanto que desarrollarlo, argumentando que la cuarta parte del progreso técnico se le debía a los dedos y el resto, a la inteligencia del ejecutante⁵.

5. En cuanto al uso del peso, existen opiniones diversas en el caso de la técnica de Philipp. Como parte de la escuela francesa, se reconoce el empleo de una técnica digital con poca intervención del brazo, así lo revela uno de sus conocidos alumnos Nikita Magaloff:

“Debo decir que ahora considero las enseñanzas de Philipp anticuadas. Fue demasiada técnica de digitación (...). Fue exactamente lo opuesto a las enseñanzas de Leschetisky. (...) Él me dio técnica digital. El no estaba a favor de la idea sobre la ejecución con peso (...)”⁶.

⁴ “El abuso del pedal es odioso. Pero puede ser utilizado en forma muy frecuente sin abuso. Al principio puede ser omitido tanto como sea posible, al practicar. Luego, al trabajarlo, uno debe recordar que su variedad de efectos nunca deben originar confusión”. *Ibíd.*, [texto original en inglés].

⁵ Véase también las entrevistas a Jacqueline Blancard, Jeanne-Marie Darré, Fernando Laires, Paul Loyonnet, Nikita Magaloff y Beveridge Webster, alumnos de Isidore Philipp en Charles Timbrell: *French Pianism. A Historical Perspective*. 2ª ed., Khan & Averill, Londres, 1999, pp. 79-90.

⁶ *Ibíd.*, p. 81-82 [texto original en inglés].

Sin embargo, Fernando Laires no coincide con este comentario:

“Él no tocaba obras para mí, aunque frecuentemente estaba practicándolas antes de que yo llegara a mis lecciones. Pero recuerdo de manera distintiva que me ilustraba los ejercicios, de manera que yo viera exactamente cómo sus manos se estaban utilizando. (...) El nunca dijo: “Pasa el peso de un dedo a otro” pero como yo lo concibo, pareciera que eso era lo que el trataba de mostrarme. (...) Ciertamente las necesidades de la mayoría de los estudiantes comienzan con los dedos –con el punto de contacto con la tecla y como alcanzarla. Y Philipp enfatizaba esas necesidades básicas. Pero cuando ejecuté la Sonata de Liszt para él, nunca dijo, “Oh, por favor tócala toda sólo con tus dedos!”⁷.

Podemos pensar que aunque Philipp no hiciera hincapié sobre el uso del peso no significa que no lo empleara, o lo expresara de manera conjunta con otros aspectos técnicos de su proceso pedagógico. No obstante, existe una evidente ausencia de un proceso específico para el desarrollo de este importante punto del trabajo técnico del piano moderno, mostrando desinterés por enfatizar el uso del peso.

6. Beneficio del estudio inteligente. De acuerdo con muchos de sus contemporáneos, Philipp creía en el desarrollo técnico e intelectual de manera conjunta. En la racionalización de la técnica, el estudio inteligente, y la interpretación basada en el conocimiento de los estilos musicales de acuerdo a las características propias de cada obra y su autor. Además de que a la memorización y la lectura a primera vista, las consideraba también como parte de la formación de cualquier pianista.

El prestigio de Philipp fue ampliamente reconocido sobre todo como pedagogo. Siendo alumno de músicos relevantes, no tenía una propuesta didáctica específica, ya que afirmaba que los métodos deberían ser modificados según la edad, fisiología de la mano, intelecto, talento y entusiasmo del discípulo⁸. Sin embargo, mantenía ciertas

⁷ *Ibíd.*, p. 86-87 [texto original en inglés].

⁸ Denine LeBlanc: “The Teaching Philosophy of Isidor Philipp”, *Clavier*, vol. 35, Núm. 2, febrero 1996, p. 14.

premisas básicas que manejaron sus propios maestros, como el estudio lento de las obras, tal como lo proponían George Mathias -alumno de Chopin- y Stephen Heller, o el uso del pedal después de solucionar los problemas técnicos de las obras, de acuerdo con el criterio de Camilla Saint Saëns, entre otros⁹.

“Fernando Lares: Los *Ejercicios para la Independencia de los Dedos* de Phillip son esenciales para el desarrollo de la técnica porque se enfocan en la producción tonal y en el sonido. (...) Los *Ejercicios para la Independencia de los Dedos* me enseñaron a controlar tono y a desarrollar un sonido mucho más lleno y hermoso. (...) El aconsejaba practicar en tiempo lento, luego más lento y aun mucho más, para tocar suavemente, sin esfuerzo, dándole tiempo al cerebro de concentrarse e internamente seguir cualquier minúsculo movimiento”¹⁰.

Fue un pedagogo creativo, utilizaba numerosas maneras de estudiar para superar las dificultades técnicas, utilizando diferentes toques, ritmos y contrastes de matices para el estudio de escalas, arpeggios, y otros ejercicios. La gran importancia que le daba al desarrollo técnico no estaba separada del desarrollo intelectual del estudiante, ya que conciente de los resultados de una técnica pianística basada en el razonamiento sustentaba que:

“la mente debiera ser entrenada para comprender, mientras el cuerpo es entrenado para ejecutar... el conocimiento sin los medios técnicos de expresión permanece improductivo; la técnica excedida del desarrollo intelectual, permanece mecánica”¹¹.

Indudablemente, Philipp fue un relevante pedagogo cuya visión de la interpretación pianística corresponde a una época cambiante y que, como muchos otros pianistas y profesores contemporáneos, considera a la técnica pianística como un conjunto que agrupa factores físicos e intelectuales para la interpretación.

⁹ Ibid., p. 14-15.

¹⁰ Ibid., p. 16.

¹¹ Ibid., p. 14 [texto original en inglés].

5.14. Moriz Rosenthal (1862-1946)

5.14.1. Trayectoria Profesional



Moriz Rosenthal. Fotografía publicada en *Master School*, vol. IV, p. 80.

Pianista polaco nacido en Lemberg el 18 de diciembre de 1862. Fallece en Nueva York el 3 de septiembre de 1946.

Inicia sus estudios en el Conservatorio de Lemberg como alumno de Karol Mikuli, discípulo y asistente de Chopin. En 1875 se traslada a Viena donde estudia con Rafael Joseffy y donde además realiza su debut europeo en 1876. A partir de 1877 y durante nueve años, Rosenthal recibe lecciones privadas de Franz Liszt en Roma y Weimar, tiempo en el que también estudió filosofía en la Universidad de Viena. En 1888 viaja a América donde es bien recibido por el público y la crítica, quienes le aclamaban como *rey de los virtuosos*¹, debido al poder y destreza de su técnica. Realiza una segunda gira de conciertos en América en 1896.

En 1938 se establece en Nueva York, donde se dedica a la enseñanza como profesor del reconocido Curtis Institute y de forma privada. Entre sus alumnos se encuentran

¹ Henry C. Lahee: *Famous pianists of to-day and yesterday*. L. C. Page & Company, Boston, 1900, p. 237.

Nina Meserow-Minchin, Robert Goldsand, Poldi Mildner y Charles Rosen, quienes ocasionalmente tomaban clases con la esposa de Rosenthal, Hedwige Kanner, discípula a su vez de Leschetizky.

Rosenthal fue de los pocos pianistas que dejó un gran legado a través de sus grabaciones², editó obras para piano de Liszt para Ullstein y Verlag, además de contribuir con numerosos artículos para *The Etude*. Publicó en 1882 en colaboración con Ludwig Schytte la obra *Schule des höheren Klavierpiels*.

Moriz Rosenthal forma parte de la llamada “generación de 1860”, entre los que destacan pianistas de primer nivel, y tiene en su lista de maestros importantes figuras dentro de la historia del piano como Mikuli, Joseffy y el propio Liszt, quienes influenciaron la técnica de este gran artista: “*Mis maestros, Mikuli y Joseffy encantaron mi oído con su casi infinito rango dinámico entre el pianissimo y pianississimo*”³. Cada uno de ellos contribuyó a formar la técnica de Rosenthal que combina principalmente el legato de Chopin enseñado por Mikuli, y el toque medio staccato enseñado por Joseffy, mientras que Liszt desarrolló el análisis estilístico⁴.

² Véase listado de grabaciones en James Methuen-Campbell: *Catalogue of recordings by classical pianists*. Vol. I. Disco Epsom, Chipping Norton, Oxfordshire 1984, pp. 55-58; y Edward Sackville-West: “Rosenthal”, *Recorded Sound*, Núm. VII, British Institute of Recorded Sound, Londres, 1962, pp. 217-220.

³ David Dubal: *The Art of the Piano*. I. B. Tauris & Co. LTD, Londres, 1990, p. 220.

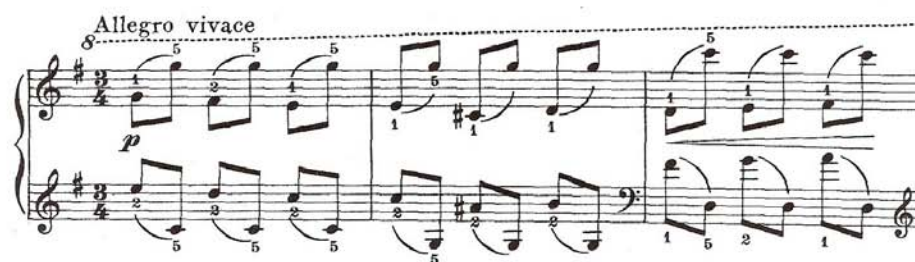
⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21, Macmillan Publishers Limited, Londres-Nueva York, 2001, p. 703.

5.14.2. Análisis Técnico de Ejercicios Originales

Ejercicios para la Seguridad en la Ejecución

Fig. 84 *Moriz Rosenthal en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. II, pp. 237-238.*

Original exercises	<i>Originalübungen</i>	Exercices originaux	<i>Ejercicios originales</i>
in form of a Cadenza to the "Chant Polonais", in G major, by Chopin-Liszt), expressly written for this work by	<i>in form einer Kadenz zum "Chant Polonais", in G dur, von Chopin-Liszt), eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	en forme d'une Cadence pour le "Chant Polonais", en sol majeur, de Chopin-Liszt), écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>en forma de una Cadencia sobre el "Chant Polonais", en Sol mayor, de Chopin-Liszt), escritos especialmente para esta obra, por</i>
MORIZ ROSENTHAL			
<p>The following passages, built on one of the themes of the "Chant Polonais", in G major, of Chopin-Liszt, are very helpful in acquiring technical surety in skips executed with both hands, under circumstances and in positions of exceptional difficulty. Viewing them from this standpoint, I advise to practise them at first slowly, then gradually faster, but always without looking at the keyboard.</p> <p>At first a single skip should be practised, until it can be played six times in succession without a mistake; then two skips should be taken up in the same manner; then three, four, etc. until one is able to play the whole Cadenza six times in succession without a mistake</p> <p>(A. J.)</p>	<p><i>Die folgenden Passagen, die auf einem der Themen im "Chant Polonais" in G dur von Chopin-Liszt aufgebaut sind, sind von grossem Werte, um technische Sicherheit zu entwickeln in Bezug auf Sprünge, die mit beiden Händen unter besonderen Umständen und in Stellungen von ausgesuchter Schwierigkeit ausgeführt werden müssen. Wenn man sie von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, ist es ratsam, sie zuerst langsam, dann allmählig schneller zu üben, ohne dass man aber dabei auf die Tasten blickt.</i></p> <p><i>Zuerst sollte man einen einzigen Sprung üben, bis man ihn sechsmal hintereinander ohne Fehler spielen kann; darauf sollte man zwei Sprünge auf dieselbe Weise üben, schliesslich drei, vier, etc., bis man imstande ist, die ganze Kadenz sechsmal hintereinander ohne Fehler zu spielen.</i></p> <p>(A. J.)</p>	<p>Les passages suivants, basés sur l'un des thèmes du "Chant Polonais", en sol majeur, de Chopin-Liszt, sont d'une grande utilité pour acquérir la sûreté technique dans les sauts exécutés des deux mains, dans des circonstances et des positions d'une difficulté exceptionnelle. Considérés de ce point de vue, je conseillerais de les étudier d'abord lentement, puis de plus en plus vite, mais toujours sans regarder ses mains.</p> <p>On devra d'abord s'exercer à faire un seul saut, jusqu'à ce que l'on arrive à l'exécuter six fois de suite sans faute; puis faire deux sauts de la même manière: passer ensuite à trois, à quatre, etc., jusqu'à ce que l'on réussisse à jouer tout le passage six fois de suite sans faute.</p> <p>(A. J.)</p>	<p>Los pasajes siguientes, bordados sobre uno de los temas del "Chant Polonais" en Sol mayor, de Chopin-Liszt, son muy provechosos para adquirir seguridad en la técnica al ejecutar saltos con ambas manos en circunstancias y posiciones excepcionalmente difíciles. Desde este punto de vista, aconsejo que se estudien primero lentamente, luego más y más aprisa, pero siempre sin mirarse las manos.</p> <p>Al principio ejercítase un solo salto hasta poderlo tocar seis veces seguidas sin equivocarse; después ejercitense dos saltos de la misma manera: después tres, cuatro, etc., hasta que se pueda tocar toda la cadencia seis veces sucesivas sin equivocación alguna.</p> <p>(A. J.)</p>



[illegible]

Moriz Rosenthal contribuye en la *Escuela Magistral* con dos ejercicios, uno de ellos es para obtener seguridad en la ejecución. Este ejercicio se basa en la idea de una cadencia sobre el *Chant Polonais* de Chopin-Liszt, obra frecuentemente interpretada por Rosenthal y que se encuentra entre sus grabaciones¹.

La dificultad principal en este ejercicio es el dominio y la precisión en los largos desplazamientos que la mano debe realizar entre cada nota. Este recorrido implica movimientos laterales del antebrazo que permiten a la mano viajar rápidamente y cerca del teclado como si se dibujara una ligera línea curvada con la muñeca. Ambas manos realizan movimientos contrarios que, por ser intervalos diferentes, aumentan la dificultad de los saltos. Debido a la ejecución simultánea de las manos en circunstancias y posiciones excepcionalmente difíciles, como lo menciona Jonás, debe estudiarse con especial atención. En primera instancia, el estudio en lento es importante para adquirir seguridad en las distancias a recorrer, y una vez establecido esto, subir la velocidad para hacer el rápido reflejo muscular de estos movimientos. Jonás señala un procedimiento progresivo de estudio que es importante destacar, ya que propone practicar un solo salto hasta asegurarlo, después dos saltos, tres saltos y así sucesivamente, de modo que se domine el ejercicio por partes, hasta que finalmente se pueda tocar completo varias veces sin error.

Este es un ejercicio difícil técnicamente, en el que su autor se apega a la idea de que los ejercicios deben tener una razón por la cual deben realizarse. Rosenthal no estaba de acuerdo en el estudio de simples ejercicios mecánicos basados en la repetición², argumento que justifica el recurso de utilizar musicalmente un fragmento de la obra de Chopin adaptándolo como ejercicio técnico. De esta manera, la idea musical justifica el motivo de estudio de este pasaje técnico resultando más interesante para el estudiante.

¹ Edward Sackville-West: "Rosenthal", *Recorded Sound*, Núm. VII, British Institute of Recorded Sound, Londres, 1962, 217-220.

² Moriz Rosenthal en Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003, p. 212.

Ejercicios de Sextas Dobles

Fig. 85 Moriz Rosenthal en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, pp. 178-179.

Original Exercises, in form of variations in counterpoint on two themes of the "Blue Danube" Waltz, of Johann Strauss, written expressly for this work, by

Originalübungen, in Form von kontrapunktischen Variationen über zwei Themen aus dem "blauen Donau" Walzer, von Johann Strauss, eigens für dieses Werk geschrieben, von

Exercices originaux, en forme de variations contrapointiques sur deux thèmes du "Danube bleu" de Johann Strauss, écrits expressément pour cette oeuvre, par

Ejercicios originales, en forma de variaciones contrapunticas sobre dos temas del "Danubio azul" de Johann Strauss, escritos especialmente para esta obra, por

MORIZ ROSENTHAL

Tempo di valse

mf *leggiere*

martellato

El segundo ejercicio escrito por Rosenthal para la obra de Jonás se incluye en el capítulo de notas dobles, debido a que es la principal dificultad técnica en este pequeño fragmento musical basado en dos temas del vals del *Danubio Azul* de Johann Strauss¹. Se presenta la combinación de los dos temas, ejecutados uno con cada mano, siendo la melodía superior la que integra una escala de sextas dobles que se repite tres veces en el transcurso del ejercicio, que por su velocidad y toque *legato* implican mayor ligereza. Para obtenerla, es recomendable su estudio en *staccato* y en lento, aumentando la velocidad una vez asegurada la digitación e intención muscular para memorizar el reflejo rápido de los movimientos. Debemos subrayar que el *legato* que indica el fraseo en esta escala de sextas dobles, no debe considerarse en el estricto sentido de ligar con dedo, lo que entorpecería la ejecución ya que se necesita rapidez de los dedos. Cabe recordar las palabras de Rosenthal sobre el toque *legato*, con lo que confirmamos que la ligereza requerida en estas sextas puede beneficiarse con un toque no muy ligado, que pueda incluso parecer *non legato*.

“Es necesario que el pianista tenga un correcto entendimiento sobre el toque legato. (...) Legato no significa sostener una tecla firmemente hasta que la siguiente sea ejecutada, aunque muchos ejecutantes piensen que es así. El legato artístico significa que esas teclas han de ser presionadas de tal forma y con tal calidad de sonido que las notas parezcan estar conectadas, aún cuando pueda haber una muy insignificante separación entre ellas”².

De esta forma, Rosenthal propone un ejercicio en el que la dificultad técnica, en este caso las sextas dobles, forman parte de un contexto musical bien entendido que justifica su utilización, así como la digitación y toque empleados.

¹ Rosenthal compuso una paráfrasis sobre el *Vals del Danubio Azul* de Strauss, obra que se encuentra entre las piezas grabadas por el propio pianista. Edward Sackville-West: “Rosenthal”, *Recorded Sound*, Núm. VII, British Institute of Recorded Sound, Londres, 1962, 216.

² Moriz Rosenthal en Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003, p. 213 [texto original en inglés].

5.14.3. Criterios Pedagógicos

Los ejercicios originales de Moriz Rosenthal tienen una característica común y muy significativa que es la implicación de la dificultad en un contexto musical que justifique el tempo, la digitación y el toque. Como hemos mencionado anteriormente, la postura de Rosenthal ante los ejercicios técnicos fue siempre en contra del mecanicismo de los tradicionales ejercicios de dedos que, basados en la repetición sin sentido específico, no ofrecían un claro objetivo en su trabajo. Por el contrario, confiaba en el estudio técnico basado en la inteligencia e imaginación para la resolución de los problemas técnicos como parte de una idea musical, elementos que precisamente se pueden observar en los ejercicios escritos para la obra de Jonás.

No obstante, el criterio de Rosenthal sobre el estudio de la técnica se basa en varios elementos fundamentales que son: el conocimiento de los principios del toque y de los movimientos del brazo, muñeca y dedos y su forma de aplicarlos en trinos, escalas, acordes, arpeggios y octavas¹. Su metodología pedagógica incluye, además de obras de repertorio:

1. Estudios de Czerny, cuidadosamente escogidos según la necesidad de cada alumno.
2. Estudios de Clementi.
3. Estudios de Henselt y Moscheles.
4. Estudios de Chopin, en los que se combina el dominio técnico con el trabajo musical e interpretativo.

De esta manera, el enfoque pedagógico de la técnica es el desarrollo de las habilidades, a través del ejercicio inteligente de los recursos musculares relacionados con su efecto sonoro y musical.

¹ Moriz Rosenthal en Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003, p. 213.

Además de abordar estudios de reconocidos autores, Rosenthal recomienda la selección de pasajes difíciles del repertorio pianístico para su estudio como ejercicios técnicos, de forma que se complementen el estudio técnico con el estudio musical de la interpretación, dando sentido a los medios utilizados. Este razonamiento desarrolla asimismo, la intuición que puede resolver más fácilmente el problema mecánico si se analiza cuál es el efecto sonoro que se desea lograr. Podemos decir así, que la concepción de la técnica es, para Moriz Rosenthal, como un medio de expresión musical, confiriendo importancia tanto al desarrollo motriz como al crecimiento intelectual del ejecutante.

5.15. Emil von Sauer (1862-1942)

5.15.1. Trayectoria Profesional

Pianista, compositor y profesor alemán, nacido en Hamburgo el 8 de octubre de 1862. Fallece en Viena el 27 de abril de 1942.

Las primeras lecciones musicales las aprendió con su madre, iniciando sus estudios formales en el Conservatorio de Moscú, siendo alumno de Nikolai Rubinstein de 1879 a 1881. Posteriormente estudia con Anton Rubinstein. Alain Pâris en su *Diccionario de Intérpretes y de la Interpretación Musical en el siglo XX*, menciona erróneamente a Ludwig Deppe también como su maestro, cuando fue la madre de Sauer quien recibió clases de Deppe. Refiriéndose a las teorías de este reconocido pedagogo sobre una posición natural de la mano, Sauer considera que su madre le transmitió esos conocimientos desde temprana edad:

“Mi madre fue discípula de Deppe (...) quien fue un destacado pedagogo con excelentes ideas sobre la fundación de un racional sistema del toque. (...) Mi madre me inculcó las ideas de Deppe junto con un comprensivo entrenamiento de estudios y obras clásicas de acuerdo a mi joven entendimiento técnico”¹.

Sauer inicia su actividad como concertista en 1882 presentándose en varios países europeos. En 1883, Sauer visita España donde tuvo oportunidad de escucharle Federico Guillermo de Prusia quien, encantado de su maestría, le ofreció protección², permitiéndole perfeccionar sus estudios con Franz Liszt en Weimar en 1884. Al año siguiente debuta en Berlín con gran éxito consagrando su nombre entre los más reconocidos pianistas europeos, realizando innumerables giras de conciertos que no

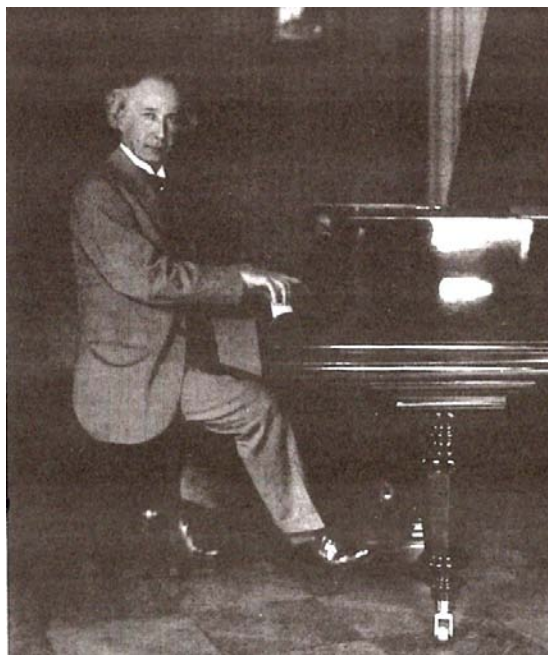
¹ AA. VV.: *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 236 [texto original en inglés].

² AA.VV.: *Celebridades del Piano: Esbozos biográficos por un dilettanti*. Imprenta Elzeviriana de Borrás, Mestres y C.^a, Barcelona, 1914, p. 130.

interrumpe hasta 1936. Su aparición en América fue en enero de 1899 en el Metropolitan Opera House de Nueva York³. En 1901 se convierte en profesor de la Meisterschule für Klavierspiel del Conservatorio de Viena, permaneciendo ahí hasta 1907, cuando se mudó a Dresden. En 1915 estuvo al frente de la Meisterschule en Viena por seis años, regresando en 1931 como profesor por diez años más.

Su actividad pedagógica gozó de prestigio formando destacados pianistas entre los que se encuentran Webster Aitken, Stefan Askenase, Maryla Jonas, Alexander Brailowsky, Ignace Hilsberg, Elly Ney, Edoardo Celli, Sixten Eckerberg, Lubka Kolessa, Edward Goll, Monique de la Bruchollerie y Helène Morsztyn.

Realizó ediciones de música de Liszt y Brahms para Peters, además de editar obras pedagógicas de Pischna, Kullak y Plaidy. En 1901 publica su obra *Meine Welt* (Mi vida).



Fotografía de Emil von Sauer publicada en *Master School*, vol. I, p. 40. Realizada especialmente para esta obra.

³ Henry C. Lahee: *Famous pianists of to-day and yesterday*. L. C. Page & Company, Boston, 1900, p. 235.

Grabó para Parlophone, Columbia, Odeons, Electric Voxs y Pathés⁴, dejando una excepcional grabación, a la edad de 77 años, de los dos conciertos para piano de Liszt al lado de Felix Weingartner, otro de los discípulos de este compositor⁵. Emil von Sauer fue considerado como uno de los mejores exponentes de la música de Chopin entre los discípulos de Liszt, muestra de ello son sus grabaciones de los Estudios Op. 10 No. 3, Op. 25 No. 7, 12, *Fantasie Impromptu*, los vales Op. 34 No. 3 y Op. 42, entre otras, revelando su dominio del *rubato*, con el control de la técnica y del contenido musical⁶. Como compositor, tuvo menor importancia, no obstante, publicó una sonata para piano, un vals titulado *Las delices de Vienne*, varias romanzas de salón, estudios, entre otras obras para piano.

⁴ Véase listado de grabaciones en James Methuen-Campbell: *Catalogue of recordings by classical pianists*. Vol. I. Disco Epsom, Chipping Norton, Oxfordshire, 1984, pp. 59-61.

⁵ David Dubal: *The Art of the Piano*. I. B. Tauris & Co. LTD, Londres, 1990, p. 230.

⁶ James Methuen-Campbell: *Chopin Playing from the composer to the present day*. Camelot Press, Gran Bretaña, 1981, p. 52.

5.15.2. Análisis Técnico de Ejercicios Originales

Ejercicio para la flexibilidad y destreza de los pulgares

Fig. 86 *Emil von Sauer en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, pp. 58-59.*

Original exercises, ex- pressly written for this work, by	<i>Originalübungen, ei- gens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por</i>
---	---	---	--

EMIL von SAUER

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and specific fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) indicated above or below notes. The key signature changes throughout the piece, starting with three sharps (F#, C#, G#) and moving through various other signatures. The exercise is designed to develop thumb flexibility and dexterity.



Emil von Sauer escribe este pequeño ejercicio de dos compases, transportados a las doce tonalidades mayores. Diferente a otros ejercicios de pulgares en los que se busca la constante movilidad lateral del dedo, Sauer propone mantener una posición en la que, estando todos los dedos sobre el pulgar, se desarrolle su flexibilidad. De esta forma, se genera un estiramiento de pulgares hacia adentro de la mano, mientras los demás músculos de los dedos se encuentran activos, favoreciendo la fortaleza y elasticidad de los pulgares específicamente.

La fuerza y resistencia técnica es para Sauer uno de los elementos más trascendentes por considerar como parte de un satisfactorio entrenamiento pianístico, por lo que los dedos deben ser *tan fuertes como el acero y tan elásticos como una varita de un árbol*¹. Particularmente, el pulgar ofrece un problema debido a las características fisiológicas que le hacen ser más independiente y más fuerte que los otros dedos, por lo que el paso del pulgar se convierte en una de las primeras dificultades que deben trabajarse desde los inicios del estudio técnico, tal como lo considerara Leschetizky quien proporcionaba ejercicios preparatorios para el paso del pulgar como fundamento para el posterior estudio de escalas².

¹Emil von Sauer en *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 245.

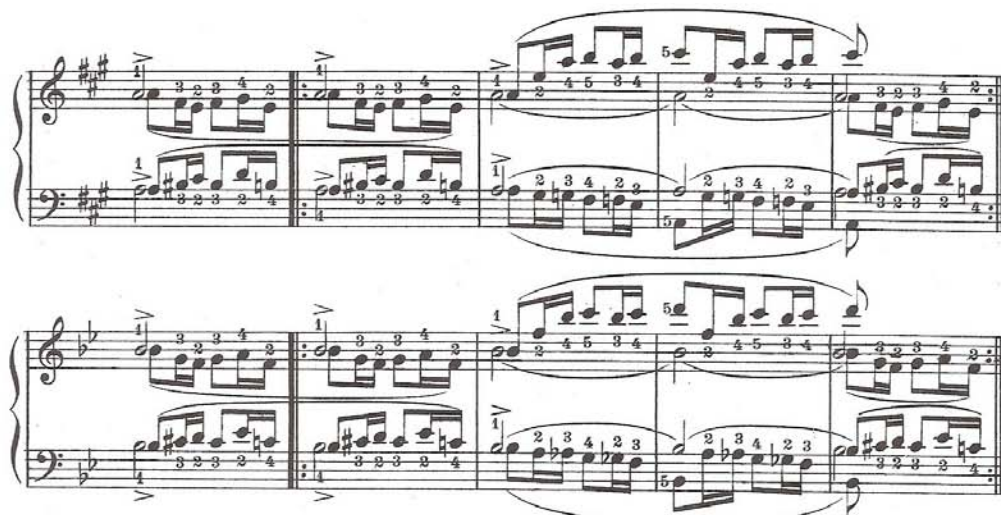
²Malwine Brée: *The Leschetizky Method. A Guide to Fine and Correct Piano Playing*. 1ª ed.: The University Society, Nueva York, 1913, trad. de la versión alemana publicada en Mainz, 1902. Nueva ed.: Dover, Mineola, 1997.

Ejercicios de dedos

Fig. 87 Emil von Sauer en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, pp.124-128.

<p>Original exercises, expressly written for this work, by:</p>	<p><i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von:</i></p>	<p>Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par:</p>	<p><i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por:</i></p>
<p>EMIL von SAUER</p>			
<p>For flexibility of the fingers and of the hand. Practise first slowly; then gradually faster until <i>Allegro</i> is reached. The first two measures are to be found, as a separate exercise for the thumbs, in the Chapter entitled "Thumbs". Hands unable to reach the interval of a tenth should not strive to hold the <i>f</i> sharp, in measures 4-5 of the exercise, with the thumb of the right hand. (A. J.)</p>	<p><i>Für Biegsamkeit der Finger und Hände. Man übe zuerst langsam, dann nach und nach schneller, bis Allegro erreicht wird. Die ersten zwei Takte sind als selbstständige Übung für die Daumen im Kapitel „Daumen“ zu finden. Hände, die den Abstand einer Dezime nicht erreichen können, sollten nicht versuchen, das <i>f</i> mit dem Daumen der rechten Hand, im vierten und fünften Takt der Übung, zu halten. (A. J.)</i></p>	<p>Pour la flexibilité des doigts et de la main. Étudiez d'abord lentement; ensuite graduellement plus vite, jusqu'à un mouvement <i>Allegro</i>. Les deux premières mesures se trouvent annotées, comme un exercice séparé pour les pouces, dans le chapitre intitulé "Pouces". Les mains qui ne peuvent atteindre l'intervalle de dixième ne doivent pas s'efforcer de garder, avec le pouce de la main droite, le <i>fa</i> \sharp dans les mesures 4-5 de l'exercice. (A. J.)</p>	<p><i>Para la flexibilidad de los dedos y de la mano. Estúdiese primeramente despacio; luego poco a poco más aprisa, hasta llegar a un movimiento Allegro. Los dos primeros compases se hallan anotados, como ejercicio separado para los pulgares, en el Capítulo titulado "Pulgares". Las manos que no pueden alcanzar el intervalo de décima no deben esforzarse en guardar, con el pulgar de la mano derecha, el <i>fa</i> \sharp en los compases 4-5 del ejercicio. (A. J.)</i></p>





These clever and well conceived exercises develop the technical dexterity and strength of the 3rd, 4th, and 5th fingers, while increasing the flexibility of the hands through contraction and extension. (A. J.)

Diese sinnreich ausgedachten Übungen entwickeln die technische Gewandtheit und Kraft des 3ten, 4ten und 5ten Fingers, während die Biegsamkeit der Hände durch Zusammenziehen und Strecken befördert wird. (A. J.)

Ces exercices sont remarquablement bien conçus et développent la dextérité et la force des 3me, 4me, et 5me doigts, et augmentent la flexibilité des mains par la contraction et l'extension. (A. J.)

Estos ejercicios, de una concepción notablemente buena, desarrollan la destreza y la fuerza del 3er, 4o y 5o dedo y aumentan la flexibilidad de las manos por medio de la contracción y de la extensión. (A. J.)

Nº 2

Vivace

legato

Nº 3

Legato; poi staccato.- Andante - Moderato - Allegro (A. J.)

The musical score for N° 3 is a technical exercise for piano, written in 6/4 time. It consists of five systems of two staves each. The key signature starts with one flat (B-flat) and changes to two flats (B-flat, E-flat) in the third system, and then to three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp) in the fifth system. The tempo markings are Legato; poi staccato, Andante, Moderato, and Allegro. The piece is marked with various fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs).

A clever exercise for promoting a clinging beautiful legato, while developing accuracy in both 5th fingers. Practise first quite slowly; then gradually faster, until *Allegro*, but always *mf* and with expression. (A. J.)

*Eine geistreich erdachte Übung um ein schönes Legato zu'erlangen, da dabei auch sauberes Spiel in den beiden 5ten Fingern erzielt wird. Man übe zuerst ganz langsam, dann nach und nach schneller, bis Allegro erreicht ist, aber immer *mf* und mit Ausdruck. (A.J.)*

Un excellent exercice pour obtenir un beau legato, tout en développant la justesse technique des cinquièmes doigts. Étudiez d'abord très lentement; ensuite graduellement plus vite, jusqu'à un mouvement *Allegro*, mais toujours *mezzo forte* et avec expression. (A. J.)

Un excelente ejercicio para obtener un hermoso legato, y para desarrollar la justesa técnica de los quintos dedos. Estúdiese primeramente muy despacio; luego poco a poco más aprisa, hasta un movimiento *Allegro*, pero siempre *mezzo forte* y con expresión. (A.J.)

Nº 4

The musical score for exercise Nº 4 is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked *mf* and includes fingering numbers (1-5) and slurs. The second system includes trills and slurs. The third system is also marked *mf* and includes fingering numbers. The fourth system includes trills and slurs. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) between the second and third systems.

A highly effective and melodious Etude for independence of fingers and suppleness of hands. (A.J.)

Eine höchst wirksame und gesangliche Studie für Unabhängigkeit der Finger und Biegsamkeit der Hände. (A.J.)

Une Etude fort effective et mélodieuse pour l'indépendance des doigts et la souplesse des mains. (A.J.)

Un Estudio sumamente efectivo y melodioso para la independencia de los dedos y la soltura de las manos. (A.J.)

Nº 5

molto legato

20934

1 2 3 4 5

Ejercicio 1. El primer compás es exactamente igual al ejercicio previamente analizado para la destreza de pulgares, donde el dedo permanece flexionado debajo de la mano durante la actividad del resto de los dedos. Además de esto, aquí se desarrolla, en los siguientes compases, la acción contraria de abrir la posición de forma que el pulgar desarrolle su músculo abductor, es decir, el que permite su movimiento de extensión.

Ejercicio 2. Con una mecánica diferente, desarrolla la agilidad y fuerza del tercer, cuarto y quinto dedo, mientras el pulgar realiza movimientos de extensión alternados con posiciones cerradas lo que favorece la flexibilidad de las manos.

Ejercicio 3. También podría ser clasificado como ejercicio de pulgares ya que la mano se moviliza constantemente sobre el pulgar en la ejecución de estas figuraciones arpegiadas. El estudio de estos breves compases resultan en el beneficio de igualar el toque ya que a la vez que se fortalecen los dedos más débiles como son el cuarto y quinto, se resta peso al pulgar que por naturaleza tiende a tener más apoyo.

Ejercicio 4. Con un mayor desarrollo armónico y melódico, favorece el trabajo de extensión de los quintos dedos, así como la acción del paso del pulgar bajo el tercer dedo en mano derecha, puntos fundamentales en la obtención del toque *legato* indicado. Es posible transportarlo a las demás tonalidades menores con el fin de aumentar su beneficio técnico.

Ejercicio 5. Se plantea en forma de estudio dividido en tres partes, conformando una pequeña pieza con forma ternaria, donde los primeros ocho compases se pueden considerar como primer período (refiriéndonos con período al fragmento que agrupa dos frases de cuatro compases), una parte central de cuatro compases que se puede considerar como una frase-período, y un último período irregular de cinco compases y una coda. El objetivo es desarrollar la independencia, flexibilidad y extensión de dedos.

Ejercicios de Notas Repetidas

Fig. 88 *Emil von Sauer en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. III, p. 181.*

Original exercise, expressly written for this work, by:	<i>Originalübung, eigens für dieses Werk geschrieben, von:</i>	Exercice original, écrit expressément pour cette oeuvre, par:	<i>Ejercicio original, escrito especialmente para esta obra, por:</i>
---	--	---	---

EMIL von SAUER

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system includes the instruction 'ten. sempre legatissimo'. The music features complex fingerings and repeated notes in both hands. The first system has a repeat sign at the end. The second system continues the exercise with similar patterns. The third system also has a repeat sign. The fourth system concludes the exercise with a final cadence.

La repetición de la misma nota se realiza con dedos diferentes, cambio que debe hacerse rápidamente de forma que no se interrumpa el *legatissimo* indicado. Este movimiento de sustitución sucede gracias a la posibilidad de la mano de moverse lateralmente. Además, este recurso aplicado en las notas dobles de la mano izquierda favorece la claridad en la ejecución. Es un ejercicio que desarrolla la agilidad en los cambios de dedo en la misma nota, y la igualdad en el toque *legato*.

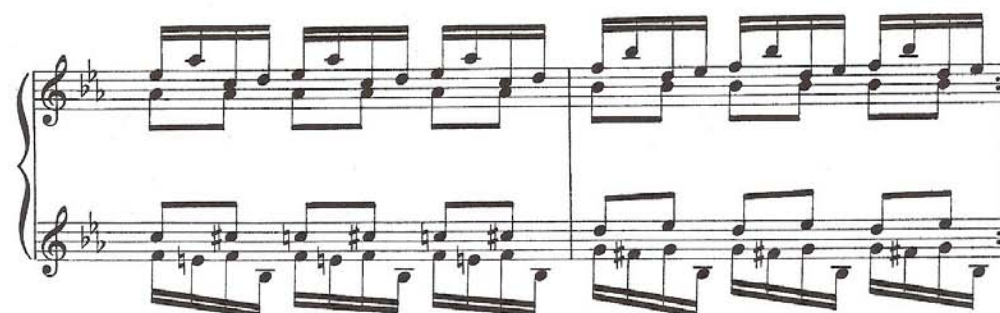
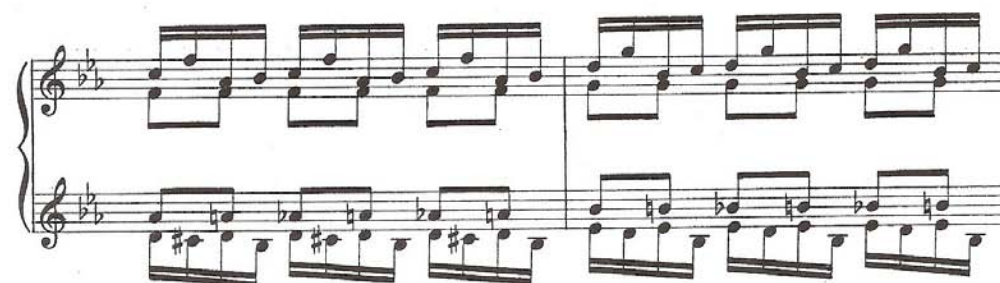
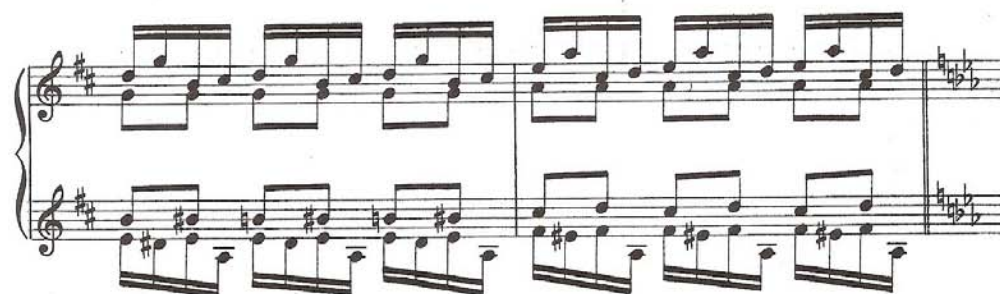
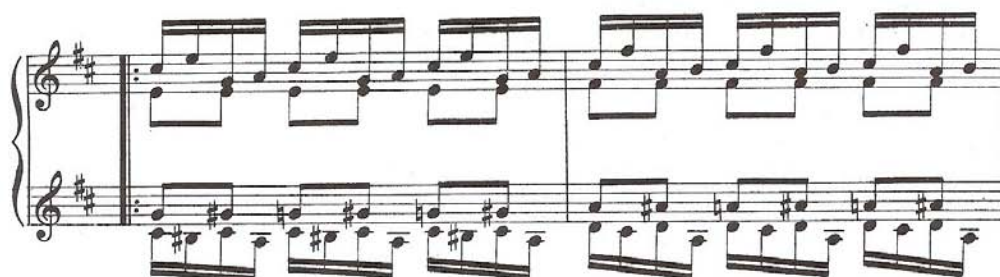
Ejercicios de Dobles Notas Mixtas

Fig. 89 *Emil von Sauer en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. IV, pp. 266-268.*

Original exercises, expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales, escritos especialmente para esta obra, por</i>
EMIL von SAUER			

Nº 1

The musical score for Exercise No. 1 is written for piano and consists of four systems. The first system is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. The second system continues the pattern with some dynamic changes. The third system introduces a key change to B-flat major. The fourth system concludes the exercise with a final key change to D major. Fingerings are indicated throughout the piece, and dynamics range from piano (p) to forte (f).



Andante legatissimo – Allegretto staccato (A.J.)

Nº 2

A melodious and very ingenious study that gently stretches the hand, promotes independence of the fingers and supple action of the wrists, besides giving the means of acquiring a beautiful singing tone in the playing of double notes.

Eine melodische und sinnreiche Studie, welche die Hand sanft streckt, Un- abhängigkeit der Finger und lockere Handgelenke entwickelt und Gelegenheit gibt einen schönen singenden Ton im Spiel von Doppelnoten zu erlangen.

Une étude mélodieuse et fort ingénieuse qui a pour but d'étirer doucement la main, de développer l'indépendance des doigts et la souplesse des poignets, tout en donnant le moyen d'obtenir un beau son chantant dans le jeu de doubles notes.

Estudio melodioso y muy ingenioso que tiene por objeto de estirar suavemente la mano, desarrollar la independencia de los dedos y la soltura de las muñecas, ofreciendo, en mismo tiempo, la ocasión de obtener un hermoso "sonido cantante" en el juego de dobles notas.

Allegretto

Nº 3

p espr.

Sauer escribe tres ejercicios para el trabajo de dobles notas mixtas, donde el primero de ellos involucra una constante movilidad de los quintos de dedos, además de mantener la concentración en la coordinación por los movimientos contrarios y simultáneos de las manos. Los cambios dinámicos señalados en cada compás son importantes para el control de la gradación del sonido a través del peso utilizado.

En el segundo, la flexibilidad de la muñeca se hace necesaria debido a los movimientos laterales de la mano para realizar los cambios de posición que implica cada acorde. Jonás señala su estudio en *legatissimo* y *staccato*, por lo que podemos recomendar en primer lugar el toque *staccato* con la finalidad de liberar los movimientos de la mano antes de tocar los acordes ligados.

El tercer ejercicio, se concibe en forma de pequeño estudio donde el autor presenta la dificultad de las dobles notas con el problema de destacar una línea melódica en la mano izquierda. La puntualización de Jonás sobre este ejercicio es que desarrolla la independencia de dedos y la soltura de las muñecas, lo que ciertamente se ve favorecido debido a las posiciones requeridas por la digitación indicada en la mano derecha. El problema de la mano izquierda es el empleo del peso en dos formas para la misma mano, ya que la línea melódica debe resultar más sonora que el resto de las notas que requieren menor peso. Cabe subrayar los signos de expresión que escribe Sauer con el objetivo de que estos breves compases se trabajen musicalmente.

Ejercicios de Octavas

Fig. 90 *Emil von Sauer en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. V, p. 112.*

Original exercises expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette oeuvre, par	<i>Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por</i>
EMIL von SAUER			

Moderato -

En este ejercicio se pretende la extensión progresiva del intervalo de octava, que en mano derecha exige la apertura entre el primer y cuarto dedo. Esto es aún más paulatino en el caso de la mano izquierda que, cómodamente, permite abrir la distancia entre los dedos.

Es recomendable su estudio con manos separadas, para después unir las más fácilmente. Para manos pequeñas es posible ejercitar la extensión a través del toque *staccato*, sin forzar demasiado al tratar de realizar el *molto legato* indicado.

Ejercicios de Acordes

Fig. 91 Emil von Sauer en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity.
Vol. V, pp. 154-155.

Original exercises expressly written for this work, by	<i>Originalübungen, eigens für dieses Werk geschrieben, von</i>	Exercices originaux, écrits expressément pour cette œuvre, par	<i>Ejercicios originales escritos especialmente para esta obra, por</i>
--	---	--	---

EMIL von SAUER

Allegro molto

No. 1

Allegretto

No. 2

No. 3

Vivace

ff marcatisimo

The musical score is for a piece titled "No. 3" in 2/4 time, marked "Vivace" and "ff marcatisimo". The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is written for piano and includes four systems of music. Each system consists of a treble and bass staff. The first system begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second system continues the piece with various fingerings and articulation marks. The third system features more complex fingerings and articulation marks. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The score is characterized by its fast tempo and dynamic intensity, as indicated by the "ff marcatisimo" marking.

Ejercicio 1. Los acordes son ejecutados con ambas manos alternadamente, en toque *staccato* y ligero, lo que permite realizarlo con movimiento de muñeca.

La coordinación de alternar manos favorece la flexibilidad de muñecas y la precisión e igualdad del toque.

Ejercicio 2. Se anexa también como ejercicio de dobles notas mixtas, en el que los acordes se combinan con la dificultad de destacar una melodía con toque *cantabile*.

La flexibilidad de la muñeca está presente una vez más.

Ejercicio 3. Podríamos denominarle estudio, ya que presenta una estructura regular formada por dos períodos, en donde se pudiera agregar un último compás como segunda casilla para hacer la última frase conclusiva. Melodioso ejercicio de acordes donde se realiza trabajo de extensión y flexión de pulgares, desarrollando la extensión muscular en dedos y mano. Favorece la elasticidad de la muñeca, la extensión interdigital y la fortaleza de las articulaciones de los dedos debido al *staccato marcatissimo*, ya que esto implica un leve movimiento de las puntas de los dedos hacia adentro.

5.15.3. Criterios Pedagógicos

Por medio del ejercicio de las diversas dificultades técnicas como son la destreza de pulgares, independencia de dedos, notas repetidas, notas dobles, octavas y acordes, Emil von Sauer pone de manifiesto la idea de desarrollar en sus ejercicios originales:

1. Fortalecimiento de dedos.
2. Flexibilidad de muñeca.
3. Desarrollo de extensión interdigital.
4. Elasticidad muscular.

Estos aspectos forman parte esencial en el entrenamiento técnico considerado por Sauer, que además integra la concepción de una técnica natural derivada de las teorías de Deppe inculcadas por su madre en las primeras etapas de su aprendizaje, destacando en ellas la importancia del estudio lento con el fin de favorecer la concentración¹. En su artículo *The Training of the Virtuoso*, Sauer expresa además como parte de este entrenamiento el cuidado de la salud mental y física del ejecutante, y coincide con sus contemporáneos en la selección adecuada de ejercicios técnicos que se adapten a las necesidades técnicas y musicales de cada individuo². Sauer afirmaba la importancia de considerar seriamente el estudio de diversos ejercicios ya que eran éstos los que proporcionarían al estudiante un real dominio de las dificultades, situación que no se lograría con éxito sólo con abordar algunas obras del repertorio pianístico, lo que argumentaba igualmente Louis Plaidy, cuyos ejercicios fueron editados posteriormente por Emil von Sauer:

“El músico es, sobre todo, considerado para interpretar una composición con el entendimiento y sabor artístico, lo que no puede ser realizado mientras el ejecutante lucha con las dificultades técnicas. El estudio único de algunas de

¹ Emil von Sauer en *Great Pianists on Piano Playing*. Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999.

² *Ibíd.*, pp. 236-249.

las más grandes e interesantes obras nunca lo capacitarán para dominarlas; este es el verdadero objetivo de los **ejercicios de dedos** y ‘études’. Nada, excepto el estudio de ellos, proveerán esa completa educación técnica que se requiere, en orden de ejecutar e interpretar las obras clásicas de los tempranos y modernos compositores de una forma magistral”³.

Este es un criterio común entre los virtuosos analizados en el presente trabajo, que advierte el beneficio de un plan de estudio técnico que integre ejercicios específicos para el dominio de las dificultades separadamente y el estudio de obras del repertorio pianístico. La idea de descartar ejercicios y estudios abordando directamente el repertorio, queda alejada del razonamiento correctamente fundamentado de diseñar un plan estratégico que considere los puntos débiles que se deben desarrollar en cada estudiante por medio de concretos ejercicios que superen el problema fuera de las obras estudiadas. Se explica dentro de este contexto, la teoría de abordar obras que estén dentro del nivel técnico del estudiante, como lo dijera también Backhaus, quien procuraba que sus estudiantes tocaran obras que estuvieran por debajo de sus posibilidades técnicas.

Es entonces, la importancia de una buena interpretación lo que justifica el estudio de las obras paralelamente al trabajo inteligentemente trazado con objetivos claros y definidos. Aunque evidentemente, las propias obras son parte del entrenamiento, por sí solas no desarrollan todas las habilidades requeridas, ya que, de esta manera, el estudiante se convierte en el ejecutante de sólo algunas obras para piano en lugar de ser un pianista en el sentido verdadero de la palabra.

³ Plaidy, Louis: *Technische Studien (Technical Studies)*. Editado por Emil von Sauer, Peters, Leipzig, [s.a.], p. V [texto original en inglés].

5.16. Sigismond Stojowsky (1869-1946)

5.16.1. Trayectoria Profesional



Sigismond Stojowsky.
Fotografía realizada especialmente para
Master School, vol. III, p. 188.

Pianista, profesor y compositor polaco, nacido en Strzelce el 14 de mayo de 1869. Fallece en Nueva York el 5 de noviembre de 1946.

Inicia sus estudios en Cracovia como alumno de Zelenski, continuando en el Conservatorio de París bajo la tutela de Louis Diémer en piano y Léo Delibes en composición, donde ganó el primer premio en ambas disciplinas en 1889¹. Una vez terminados sus estudios en este conservatorio, estudia con Paderewsky, quien se convierte además en su gran amigo. Fueron también sus maestros Saint Saëns y Massenet por un corto período de tiempo.

Su carrera como concertista encierra exitosos conciertos en París, Londres, Berlín y Bruselas antes de mudarse a Estados Unidos en 1906, donde estuvo a la cabeza del

¹ AA.VV. *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, p. 278.

departamento de piano del New York Institute of Musical Art hasta 1912. Posteriormente, se dedicó a las clases privadas, a la actividad de conciertos y a dar clases maestras en todo el país. En 1938 toma la ciudadanía americana estableciéndose en Estados Unidos con reconocimiento y prestigio en su carrera como pianista y compositor. También fue profesor en Von Ende School of Music de Nueva York y en Julliard Summer School por algunos años. Entre sus alumnos destacan: Guiomar Novaes, Oscar Levant, Emanuel Balaban, Manna Friedberg, Arthur Loesser, Harriet Ware.

Sus composiciones, que abarcan numerosas piezas y dos conciertos para piano, un concierto para violín, sinfonías, obras corales con solistas y con orquesta, formaron parte del repertorio de muchos de los artistas de su tiempo como Hofmann, Friedman, Grainger, siendo Paderewsky quien estrenara su *Segundo Concerto* con gran éxito en Nueva York además de grabar, en 1926, *Chant d'amour* y *By the Brookside*².

² David Dubal: *The Art of Piano*. I. B. Tauris & Co. LTD, Londres, 1990, p. 252.

5.16.2. Análisis Técnico de Ejercicios Originales

Ejercicios de Dedos

Fig. 92 Sigismond Stojowsky en Alberto Jonás: Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity. Vol. I, pp. 163-173 [Ejercicios 1-6d].

Original exercises,
expressly written for
this work, by

Originalübungen,
eigens für dieses Werk
geschrieben, von

Exercices originaux,
écrits expressément pour
cette oeuvre, par

Ejercicios originales,
escritos especialmente
para esta obra, por

SIGISMOND STOJOWSKI

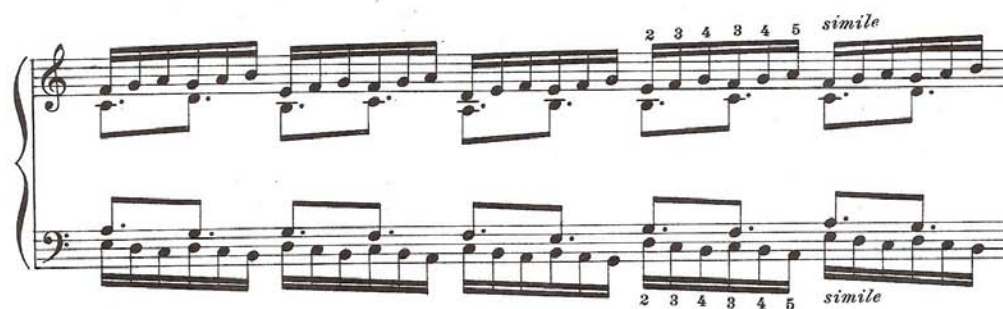
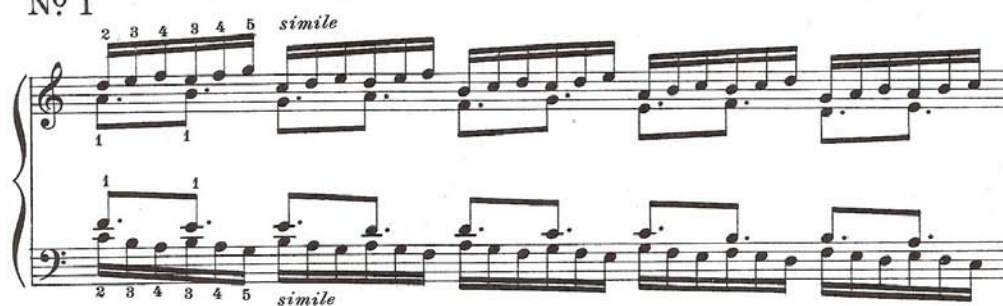
The following cleverly
devised exercises are of im-
mediate effect in strength-
ening the 3rd, 4th and 5th
fingers. They should be
practised at first in a mo-
derate tempo, in *f*, *mf*
and *p*; then gradually
faster, in *mf* and *p*.(A.J.)

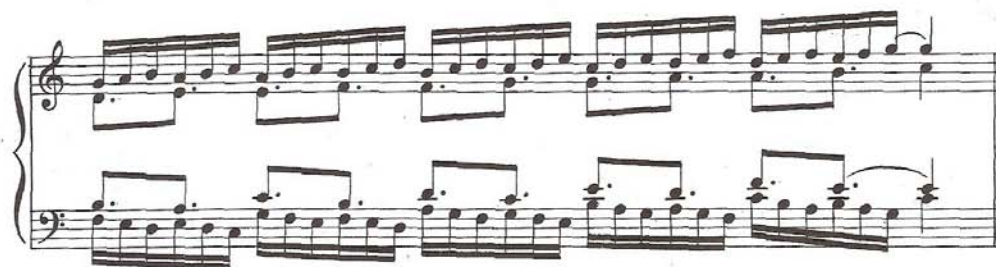
Die folgenden geschickt
erdachten Übungen sind
von besonderem Nutzen in
Bezug auf die Kräftigung des
3ten, 4ten und 5ten Fin-
gers. Man sollte sie zu-
erst im mässigen Tempo
üben und zwar f, mf
und p; darauf allmählig
schneller mf und p.(A.J.)

Les exercices qui sui-
vent sont fort adroite-
ment imaginés et sont
d'un effet immédiat pour
fortifier les 3èmes, 4èmes
et 5èmes doigts. On devra
les étudier d'abord dans
un mouvement modéré, en
f, *mf* et *p*; puis peu
à peu plus vite, en *mf*
et *p*.(A.J.)

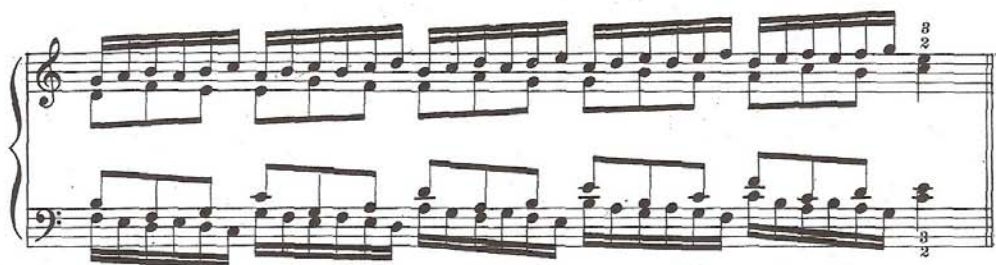
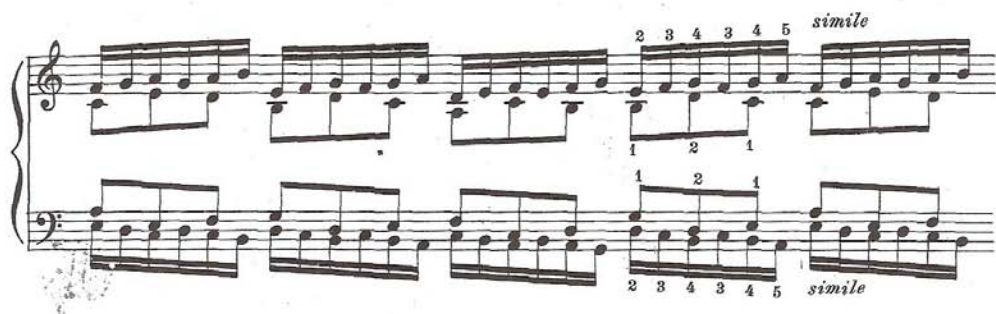
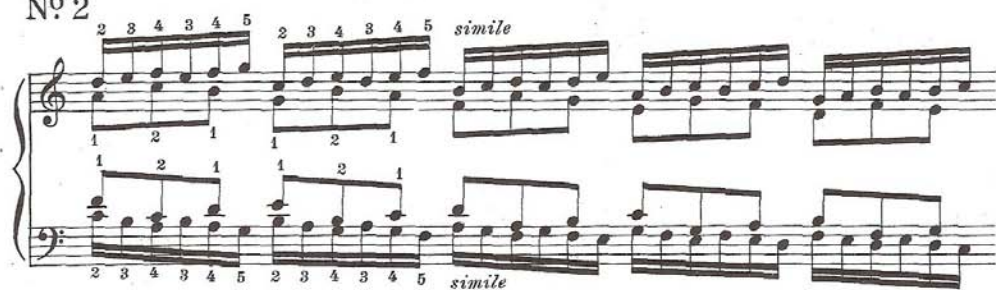
Los siguientes ejercicios,
ingeniosamente preparados,
son de efecto inmediato
para fortalecer los dedos
tercero, cuarto y quinto.
Deben trabajarse primero
en tiempo moderado, en
f, *mf* y *p*; después gra-
dualmente más aprisa,
en *mf* y *p*.(A.J.)

Nº 1





Nº 2



Nº 3

First system of exercise Nº 3. The treble clef staff features a descending eighth-note scale with fingering 5, 4, 5, 4 and a *simile* marking. The bass clef staff features an ascending eighth-note scale with fingering 1, 1 and a *simile* marking.

Second system of exercise Nº 3. The treble clef staff continues the descending eighth-note scale with a *simile* marking. The bass clef staff continues the ascending eighth-note scale with a *simile* marking.

Nº 4

First system of exercise Nº 4. The treble clef staff features a descending eighth-note scale with fingering 5, 4 and a *simile* marking. The bass clef staff features an ascending eighth-note scale with fingering 1, 2, 1 and a *simile* marking.

Second system of exercise Nº 4. The treble clef staff continues the descending eighth-note scale. The bass clef staff continues the ascending eighth-note scale.

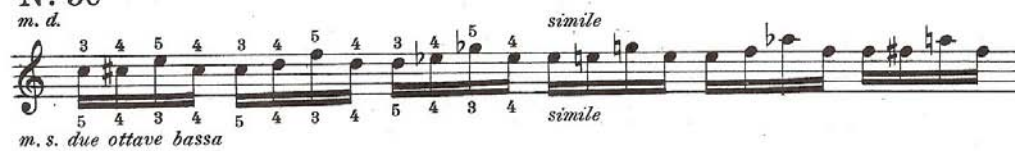
Nº 5a

The musical score for exercise Nº 5a consists of four systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and a bass staff. The first system includes fingerings (3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3) and the word 'simile' above the treble staff. The second system includes fingerings (5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5) and the word 'simile' above the bass staff. The third system includes fingerings (3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3) and the word 'simile' above the treble staff. The fourth system includes fingerings (5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5) and the word 'simile' above the bass staff. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Nº 5b

m. d.*m. s. due ottave bassa*

Nº 5c

m. d.*m. s. due ottave bassa*

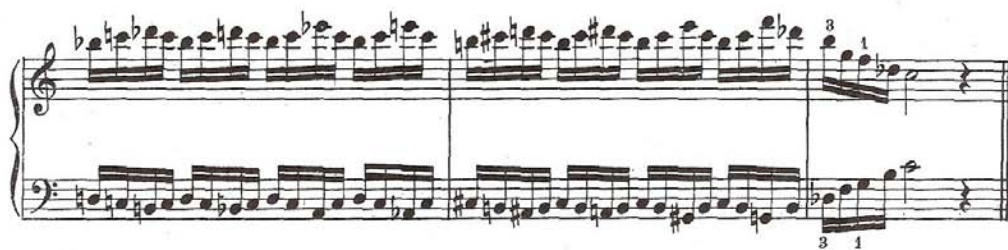
Nº 5d

m. d.

m. s. due ottave bassa

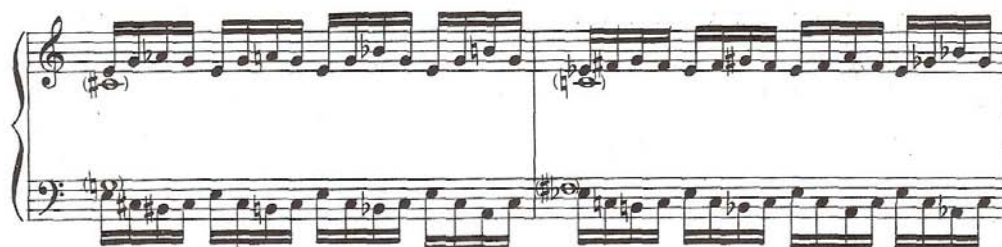
Nº 6a

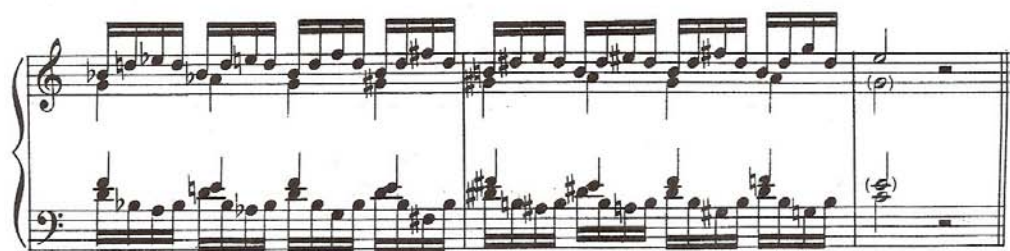
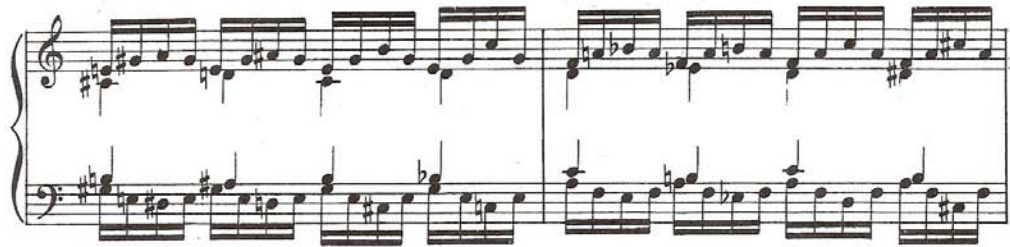




Nº6c

The musical score is for a piano exercise titled "Nº6c". It is written for two staves (treble and bass clef) and is in 6/8 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems. The first system includes fingering numbers (3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4) and a "simile" instruction. The subsequent systems continue the melodic and harmonic patterns with various fingering and articulation markings.





Sigismond Stojowski escribe esta colección de ejercicios en la que propone el fortalecimiento e independencia de dedos por medio de dos mecanismos; el primero, utilizado también por Friedheim en sus ejercicios de dedos escritos para la *Escuela Magistral*, combina en una sola mano dos acciones musculares (ejercicios 1, 2, 3, 4, 6c, 6d), mientras el segundo libera la acción digital (ejercicios 5a, 5b, 5c, 5d, 6a, 6b).

Ejercicio 1. Emplea posiciones cómodas que permiten la movilidad de los dedos aún cuando el pulgar mantiene estable la posición de la mano. La digitación similar en ambas manos permite movimientos recíprocos que benefician la coordinación.

Ejercicio 2. Mantiene la misma mecánica que el anterior, con la diferencia que las líneas centrales de corcheas se ejecutan con primer y segundo dedo. Esto implica la extensión entre el cuarto y segundo dedos, beneficiando la elasticidad interdigital, además del constante ejercicio de los segundos dedos por su acción lateral.

Ejercicio 3. Por su digitación y extensión de los intervalos proporciona una ligera extensión, proporcionando la flexibilidad del tercer, cuarto y quinto dedo. Recomendable como ejercicio de extensión para manos pequeñas.

Ejercicio 4. Las aperturas entre los dedos que sugiere esta digitación desarrollan la musculatura de mano y dedos, obteniendo elasticidad y fuerza.

Ejercicio 5a. La mano presenta una sola actividad muscular, ya que no presenta notas acompañantes, liberando y facilitando los movimientos. Las progresiones cromáticas que integran el recurso de sustituir dedos resultan de gran provecho en el trabajo del tercer, cuarto y quinto dedos.

Ejercicio 5b. Similar al anterior, aumenta la distancia entre el cuarto y quinto dedo, por un intervalo de segunda mayor.

Ejercicio 5c. Variación de los dos ejercicios anteriores, aumenta la distancia entre el cuarto y quinto dedo debido al intervalo de tercera menor que se escribe entre ellos.

Ejercicio 5d. Última variación del ejercicio 5, en la que aumenta medio tono más en el intervalo ejecutado entre el cuarto y quinto dedo. Estos cuatro ejercicios progresivamente desarrollan el esfuerzo muscular del quinto dedo en la mano

derecha, y del tercer y cuarto en izquierda, resultando el beneficio de la flexibilidad en las extensiones de estos dedos.

Ejercicio 6a. La idea es similar a los ejercicios anteriores, donde se trabaja en ambas manos los mismos dedos, realizando progresivamente mayor extensión entre el cuarto y quinto dedo.

Ejercicio 6b. Aumenta la distancia entre las notas, implicando mayor extensión entre los dedos, como variación progresiva del ejercicio anterior.

Ejercicio 6c. El objetivo es igual que las variaciones anteriores, desarrollar el trabajo muscular del cuarto y quinto dedo principalmente, integrando en este caso, el esfuerzo agregado de mantener pulsada una tecla más con el primer y segundo dedo alternadamente.

6d. El esfuerzo de la extensión se ve liberado en cada grupo de semicorcheas, lo que proporciona en esta última variación del ejercicio 6 la posibilidad de un breve descanso muscular, que se reflejará en una sensación de mayor agilidad.

Estos son una serie de ejercicios que deben estudiarse en el orden expuesto, con el fin de alcanzar progresivamente los objetivos que son el fortalecimiento muscular de dedos y mano, así como el aumento de la extensión y flexibilidad de los dedos. Como acostumbra, Jonás sugiere el estudio de estos ejercicios en un tiempo moderado para subir progresivamente la velocidad, además de realizar cambios en la dinámica. Así también es importante prestar atención a la actitud muscular del resto del brazo, procurando la soltura para evitar cualquier crispación que entorpezca la actividad digital.

5.16.3. Criterios Pedagógicos

En esta serie de ejercicios de dedos de Stojowski podemos observar que predomina el criterio de mantener una metodología para resolver una determinada dificultad. En este caso, esta metodología consiste en organizar un proceso en el que progresivamente se introduzcan elementos nuevos para abordarlos. Estos seis ejercicios pueden ser considerados en serie para obtener mejores resultados debido a las siguientes razones:

1. Inicia con posiciones cómodas que favorecen la estabilidad de la mano y la coordinación de los movimientos en ambas manos.
2. Integra progresivamente mayores extensiones entre los dedos.
3. Emplea, en primer término, la combinación de dos actitudes musculares en una sola mano, donde la mitad activa la movilidad de los dedos tercero, cuarto y quinto, mientras la otra mitad mantiene estables al primer y segundo dedo. Después de desarrollar este mecanismo, libera la acción digital omitiendo las notas acompañantes.

Se trata de una propuesta en la que se revela el sentido didáctico del autor, quien se caracterizó por una destacada actividad pedagógica que se basó en la premisa de que lo más importante dentro de la ejecución pianística es *aprender a pensar*¹. Esto se encamina hacia la idea de que el estudio mecánico sin dirección y sin razonamiento en sí mismo no tiene ninguna utilidad, lo que se refleja en sus ejercicios originales a través de la organización del proceso de estudio el cual tiene un objetivo específico.

En cuanto al enfoque de la interpretación de Stojowsky, debemos referirnos a su artículo “What interpretation really is”² [“Lo que es realmente la interpretación”]

¹ Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003.

² Sigismond Stojowsky en *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999, pp. 279-288.

publicado en *Great Pianists on Piano Playing*, del cual cabe destacar el discernimiento entre dos tipos de interpretación mencionados por Stojowsky, uno de ellos es la llamada *interpretación objetiva*, apegada estrictamente a la partitura que, en ocasiones puede estar modificada por convencionalismos que tratan de facilitar la interpretación de la idea original del compositor; al segundo le llama *interpretación subjetiva*, en la que el ejecutante se abre paso entre los convencionalismos de la grafía para traducir la idea del compositor basándose en sus propios criterios para formular la mejor manera de interpretar una obra, completando de esta forma, el binomio para dar vida a la obra musical. A favor de la interpretación subjetiva, Stojowsky considera los signos de expresión como una guía en la que el intérprete debe desbordar su imaginación para encontrar la verdadera intención musical a través del estudio de la armonía, de la historia de la música, del fraseo, del ritmo, acentuación, pedal, entre muchos otros elementos que conforman la técnica interpretativa.

6. El desarrollo técnico a través del análisis y estudio particular de la dificultad

Como lo dice el propio Jonás en su prefacio, los ejercicios técnicos son “*tan sólo el medio de dar a los dedos, a las manos, a las muñecas y a los brazos la flexibilidad, la independencia, la fuerza, rapidez y resistencia que el pianista necesita para una buena ejecución*”¹, igualmente los ejercicios que hemos analizado tienen la misma finalidad, variando el tema según el tipo de problema que se pretende resolver y su valor está en las pretensiones del autor que vislumbra a través de ellos sus propias preferencias sobre la técnica que ejecuta. La mayoría de estos ejercicios se complementan con los comentarios de Alberto Jonás, quien sugiere algunos procedimientos concretos al estudiarlos como realizar variantes en el tiempo y en la dinámica. Pero el objetivo del estudio de ejercicios técnicos, hablando en general, es resolver específicamente un problema mecánico a través de breves pasajes fáciles de memorizar pero que proporcionen el desarrollo o la superación de la dificultad.

Después de la formación básica del estudiante, que le brinde el dominio de los elementos fundamentales de la técnica, es de gran provecho iniciar con ejercicios específicamente seleccionados según los pasajes difíciles de las piezas que estudiarán o según las necesidades individuales que requiera desarrollar. Debemos subrayar que esto debe estar respaldado por un trabajo técnico completo que reúna el estudio integral de escalas, arpeggios, acordes, octavas, notas dobles, y estudios que respalden las obras del repertorio estudiado. Sin embargo, los ejercicios técnicos pueden proveer un camino más corto hacia el perfeccionamiento técnico ya que atacan concretamente el problema, desarrollando en menor tiempo más elementos necesarios en el dominio del instrumento, lo cual permite vencer las barreras que obstaculizan una buena ejecución y una mejor interpretación. Esto es lo que Alberto Jonás denomina como el *secreto del virtuoso* para la obtención de una técnica de calidad.

¹ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol I, C. Fisher, Nueva York, 1922-1929, p. XV.

“Es verdad que el gran “virtuoso” que está en la plenitud de sus fuerzas, no estudia ya ejercicios estereotipados. Pero lo hizo antes, cuando estaba formándose y luchaba para llegar a las cumbres que finalmente ha alcanzado. Y se equivoca si cree que ya no trabaja ejercicios – tan equivocado como el asegura no haberlos trabajado nunca. Todos trabajan en ellos, pues inventan diariamente ejercicios que tienen influencia directa sobre los pasajes difíciles de las piezas que están estudiando. “¿Entonces por qué no puedo empezar así yo?”- el neófito estaría en derecho de preguntar. Porque perdería el beneficio de los efectos técnicos que el gran virtuoso empleó en su tiempo, hasta el día en que dejaron de serle provechosos.

¡Los ejercicios que influyen directamente sobre los pasajes difíciles de la pieza que se estudia! ¿Cuándo hay que emprenderlos? En seguida. En cuanto el discípulo ha dominado las formas corrientes de la técnica. Este es el secreto, guardado celosamente, del virtuoso que dice no haber trabajado nunca ejercicios técnicos. Lo divulgo, para todos, en esta obra”².

Son entonces los ejercicios técnicos, escritos por los grandes pianistas y pedagogos, como la colección recién analizada, o aquellos inventados por el maestro o el alumno, o los que encontramos en numerosos textos didácticos, los que pueden mejorar el entrenamiento técnico en menos tiempo optimizando al máximo los recursos. Este es el principal criterio pedagógico que podemos encontrar entre todas estas miles de páginas que escribió Alberto Jonás y cuyo argumento es confirmado por un grupo de reconocidos especialistas en la pedagogía pianística, quienes hemos analizado a través de sus ejercicios originales, obteniendo como resultado la evidencia de que todos coinciden en esta interesante teoría. Recordemos que Cortot argumentaba que se podía resumir la esencia de la problemática del estudio de escalas en un breve ejercicio de paso de pulgar con sólo tres notas, consiguiendo el mismo beneficio que si se estudia toda la escala. Esto no debe prestarse a confusiones que descarten el estudio de los elementos básicos de la técnica, pero queremos mencionarlo para

² *Ibíd.*, p. XXXVIII.

darnos mejor idea del razonamiento aplicado al estudio de ejercicios, que es **simplificar y separar** el problema para su eficaz resolución. Esto puede ser aplicado directamente en las obras estudiadas, donde es conveniente aislar los pasajes difíciles y diseñar el sistema más adecuado para su dominio técnico, ya sea con ejercicios complementarios o la propia modificación del pasaje aplicando diferentes ritmos o toques.

La utilidad de cada uno de los ejercicios analizados ha sido expuesta bajo la perspectiva del ejercicio en sí mismo, sin embargo, esto no quiere decir que sean útiles o beneficiosos para todos. Hemos señalado frecuentemente la importancia de la individualidad didáctica, que se encarga de analizar las características físicas, necesidades y problemáticas técnicas de cada estudiante, a partir de lo cual debe realizarse una selección adecuada de qué tipo de ejercicios son requeridos y cuáles pueden ser aplicables a cada quien. Lo que aumenta el valor técnico de esta colección de ejercicios es que han sido escritos con un propósito musical real y no solamente como un simple estudio mecánico, dejando ver la relación mecánico-musical que sus autores plasmaron en ellos.

CAPÍTULO IV

La propuesta pedagógica de Alberto Jonás

7. La trascendencia histórica de la *Escuela Magistral*

La mayor parte de los métodos pianísticos escritos durante el siglo XIX centraban su esfuerzo en la perfección del mecanismo, dejando menor importancia al tema de la calidad del sonido y la dinámica. Aunque pedagogos como Leschetizky o Deppe se referían constantemente a la idea de relacionar los movimientos con el sonido deseado pocos fueron los teóricos que en esa época tomaron en cuenta esta creencia en sus propios métodos. Principalmente la tendencia era cuantificar cuánto peso, cuánta fuerza debía emplearse en la ejecución y perfeccionar los distintos problemas técnicos sin vincularlos con un tipo de sonoridad específico, de tal modo que la relación entre técnica e interpretación se fue alejando cada vez más.

Como hemos mencionado anteriormente, una de las obras pedagógicas más importantes del XIX fue el *Méthode des Méthodes*¹ de Fétis y Moscheles, en el que se destacan sus reflexiones sobre la utilización de diferentes tipos de movimiento para una misma figuración, el empleo de ataques diversos de acuerdo al carácter y sonido requerido en una obra consciente de las diversas posibilidades tímbricas del instrumento, por lo que la afirmación sobre el hecho de que no había una única forma correcta de tocar se afirmaba gracias a este musicólogo francés, quien además incluyó en su obra estudios de los pianistas más famosos de su tiempo como Mendelssohn, Chopin Liszt, Thalberg y Henselt. Es significativo que Alberto Jonás tomara este modelo realizado por Fétis años atrás con la intención de condensar lo más relevante de las obras pedagógicas con las aportaciones técnicas de pianistas actuales. No obstante, las aportaciones hechas por los prestigiosos artistas a la obra de Fétis no desarrollan propiamente la técnica que se supone se está estudiando, ya que se trata de estudios en los que se requiere tener un nivel técnico no muy elemental para su correcta ejecución. De esta forma, la *Escuela Magistral* de Jonás adquiere mayor valor si consideramos que su autor pretende reunir ejercicios escritos por pianistas y

¹ F. J. Fétis; Ignaz Moscheles: *Methodes des Methodes de Piano*. Schlesinger, París, 1837. 2ª ed. con suplemento, 1840. Reimpresión de la edición de París [1840], Ginebra, 1973.

pedagogos contemporáneos que realmente contribuyan y enriquezcan el proceso de estudio y perfeccionamiento técnico de los estudiantes.

La misma idea de Fétis fue puesta en práctica años más tarde, en 1858, por Sigismond Lebert y Louis Stark en su *Escuela del Pianista (École du Pianiste-Méthode théorique et pratique*²) donde se prometía una enseñanza sistemática y gradual, basada principalmente en la acción digital y el entrenamiento mecánico bajo la perspectiva de un limitado uso de los recursos musculares, lo que se alejaba radicalmente de la técnica que practicaban los concertistas de la época, algunos de los cuales incluso escriben estudios especialmente para esta obra como Liszt, Brahms y Moscheles, estudios que indudablemente sobrepasaban el contenido de los cuatro volúmenes de la obra de Lebert y Stark, sobre todo los estudios *Gnomenreigen* y *Waldesrauschen* de Franz Liszt. A ellos se refiere Alberto Jonás en el prefacio de la *Escuela Magistral* cuando señala (aunque equivocadamente como parte del método de Fétis y Moscheles³) que estos estudios de Liszt y los tres estudios que escribe Chopin para la obra de Fétis son deliciosos poemas tonales que no desarrollan la técnica del pianista sino que la requieren⁴. Es evidente el conocimiento de Alberto Jonás de las obras de Lebert y Stark así como del método de Fétis y Moscheles, proponiendo con su *Escuela Magistral* un concepto similar pero más útil y efectivo pedagógicamente.

Por la similitud estructural de estas obras, presentamos el siguiente cuadro donde percibiremos mejor las características comunes de tres tratados que, escritas en épocas muy diferentes dentro de la historia del piano, muestran un interés común por

² Sigismond Lebert; Louis Stark: *École du Pianiste. Méthode Théorique et Pratique*. 4 vols., trad. de la versión alemana [1858] al francés por Victor Wilder, J. G. Cotta, Stuttgart; G. Flaxland, París; Aug. Siegle, Londres, [1869].

³ En el prefacio de la *Escuela Magistral*, Jonás menciona el *Méthode des Méthodes* de Fétis y Moscheles considerando como parte de esa obra tres estudios de Chopin y dos de Liszt, *Gnomenreigen* y *Waldesrauschen*, cuando los estudios referidos de Liszt forman parte de la obra de Lebert y Stark publicada en 1858 y no del método de Fétis y Moscheles.

⁴ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. I, 3ª ed., C. Fischer, Nueva York, 1922, p. XX.

realizar un método que considere los elementos técnicos de los virtuosos de su tiempo.

	<i>Méthode des Méthodes</i> de Fétis y Moscheles	<i>École del Pianiste</i> de Lebert y Stark	<i>Master School</i> de Alberto Jonás
Fecha de publicación	1837 1840 (2ª ed. Con suplemento de estudios originales)	1858	1922 -1929
Revisión de obras pedagógicas	Ph. E. Bach Marpug Türk A.E. Müller Dussek Clementi Hummel M.M. Adam Kalkbrenner A. Schmidt		Clementi Brahms Czerny Falcke Germer Herz Hummel Joseffy Kullak Liszt Moszkowsky Philipp Pischna Plaidy Rosenthal-Shytte Tausig Safonoff Wiehmayer
Colaboradores	Estudios originales: Bénedict F. Chopin Th. Döhler St. Heller A. Henselt F. Liszt F. Mendelsohn Bartholdy J. Moscheles J. Rosenhain S. Thalberg E. Wolff	Estudios originales: F. Bendel F. Bénedict L. Brassin A. Dupont St. Heller F. Hiller W. Krüger A. Marmontel J. Moscheles C. Saint Saëns W. Speidel	Ejercicios técnicos originales: F. Bloomfield-Zeisler W. Bakchaus F. Busoni A. Cortot E. von Dohnányi A. Friedheim I. Friedman O. Gabrilowitsch R. Ganz K. Goodson L. Godowsky J. Lhevinne I. Philipp M Rosenthal E. von Sauer S. Stojowsky

Por lo dicho anteriormente, es evidente que en el caso del pretencioso *Método de Métodos* de Fétis los resultados se quedaron cortos para los reales objetivos pedagógicos que se pretendían, y la *Escuela del Pianista* de Lebert y Stark se quedó muy alejada de la realidad técnica que se vivía en la época, limitando el camino pedagógico hacia el perfeccionamiento técnico. Sin embargo, estos tres métodos pianísticos, aunque separadas por largos años de experimentación musical, técnica y pedagógica, muestran una latente necesidad común presente en la concepción pedagógica de la técnica de sus autores que es la de integrar la experiencia de los grandes pianistas y pedagogos de cada época. Es importante destacar este hecho, ya que en la idea de compaginar el estudio teórico de la técnica dentro del marco sistemático del método enriquecido con las aportaciones originales de grandes virtuosos del piano, se refleja la situación de que la realidad del arte pianístico se estaba alejando de lo que los teóricos manejaban dentro de sus conceptos técnicos y pedagógicos desde hacía ya muchos años, y existía la inquietud de reunir estos dos extremos con la finalidad de proporcionar un método realmente eficaz. Sin duda alguna, el método de Lebert y Stark fue un método mucho más rígido y académico que el de Fétis pero, a pesar de esto, estuvo muchos años vigente en el Conservatorio de Stuttgart. En el caso de la extensa obra de Alberto Jonás, observamos el mismo interés de proporcionar “modernidad” en el tratamiento pedagógico de la técnica. Al igual que Fétis ochenta años antes, Jonás concibió su *Master School* como un compendio de la realidad pianística de su época, logrando en nuestro juicio mejores resultados en una obra que selecciona lo más útil de la tratadística universal del piano en un sistema que rompe con el tradicional método progresivo de abordar las dificultades técnicas, que suma a esto la original aportación del más distinguido grupo de pianistas y pedagogos de la “edad de oro del piano”, bajo la perspectiva de las necesidades que tiene el pianista moderno considerado ya como intérprete en el amplio sentido de la palabra. De esta forma, podemos decir que la *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity* registra en sus páginas la valiosa visión pedagógica de su autor y colaboradores en el marco de la sistematización de la

moderna técnica del piano y su aplicación en la real práctica interpretativa como ningún otro método similar lo hace. En gran parte fue la colaboración de los importantes pianistas lo que le permitió a Jonás acercar la realidad del pianismo de la época con la práctica pedagógica de la técnica tan frecuentemente fracturadas y desvinculadas en los textos decimonónicos, abismo que pocos teóricos pudieron superar en sus obras. Jonás reúne en su tratado la aportación de los principales conductores de la “nueva escuela” del piano, aquella que sostenía como base el criterio de una técnica al servicio de la concepción musical, relacionando los elementos mecánicos con la producción sonora.

Por otro lado, dentro del contexto de la tratadística española del piano, la relevancia de la obra de Jonás se pone de manifiesto al considerar la defendida nacionalidad española de su autor, quien siempre sostuvo su origen español, aún cuando podía ostentar los orígenes alemanes de sus padres, en situaciones en las que podía ser un factor negativo para su carrera profesional, como lo fue en los inicios de su carrera como concertista en América. Refiriéndose a las primeras presentaciones públicas en Nueva York, la *Ilustración Musical Hispano-Americana* deja muy claro el sentir de Alberto Jonás en este sentido, así como el de la completa aceptación como un compatriota de la comunidad musical española de la época:

El resultado de esas dos audiciones fué [*sic*] asombroso. Pero digamos, ahora, que Jonás es español, y es español de corazón, como lo es Sarasate, á [*sic*] quien se parece en la extremada facilidad con que ejecuta los pasajes más difíciles, sin esfuerzo visible, ni afectadas contorsiones. Allí, en Nueva York, donde el elemento alemán es pujante é [*sic*] influyente en asuntos musicales pudo Jonás haber sacado partido de la circunstancia de ser hijo de padres alemanes. Pero insistió en que en todos los programas se hiciese constar que es pianista español, madrileño de origen, arrostrando así la prevención que los

críticos de aquel país, alemanes casi todos tienen hacia [sic] los artistas de raza latina⁵.

Con el tiempo se ha ido desvinculando la relación de este músico con su país de origen, debido a que el desarrollo profesional de Jonás tuvo lugar fuera de España después de su primera instrucción formal en el Conservatorio de Madrid. Posteriormente, su formación como concertista le llevó a radicar en los principales lugares donde primaba la enseñanza musical de alto nivel como Rusia o Berlín, radicando años después en Berlín y, a causa de la Primera Guerra Mundial, en Estados Unidos donde estableció un sólido prestigio como pedagogo y donde publica sus obras pedagógicas. Con esto queremos subrayar que Alberto Jonás perteneció a una especial generación de pianistas virtuosos, que se desarrolló como estudiante, pianista y pedagogo dentro de la destacada élite musical de la época, y por lo mismo su trayectoria profesional se vio encaminada por senderos que le alejaron de su país de nacimiento, pero que no por eso se justifica el olvido en que ha caído su nombre en España. Ciertamente, la historia de la música española debe volver a acoger con agrado entre sus líneas a este personaje cuya proyección profesional fue más allá de sus fronteras gracias al talento, disciplina, formación y vocación musical de un verdadero artista.

⁵ Felipe Pedrell [Director de la publicación]: “Alberto Jonás”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, año VII, núm. 152, Barcelona, mayo 15, 1894, p 67.

8. Contribución al estudio de la técnica pianística

A lo largo de los siete volúmenes de la *Master School*, destaca la gran minuciosidad del autor en escudriñar cada detalle técnico que pueda aparecer en el repertorio pianístico, por lo que presenta para cada posible problema una amplia gama de opciones para resolverlo. Es lógico pensar que si la obra se dirige hacia el perfeccionamiento técnico del virtuosismo trascendental ¿por qué entonces considerar elementos que deberían estar prácticamente resueltos?

Después del análisis realizado podemos comprender en primer término, que Jonás no integra en su *Master School* nociones elementales, como tradicionalmente se acostumbraba en un método, ya que concibió *The Begginer's Master School of Piano Playing*, otra obra que, aunque fue posterior, es el antecedente a la *Master School of Piano Playing and Virtuosity*, visualizando de esta forma un sistema didáctico más completo. En cuanto a la cuestión sobre el detallismo con que Jonás aborda su *Master School*, debemos considerar que el objetivo es alcanzar el virtuosismo trascendental, por lo cual se plantea un sistema que integra ejercicios para desarrollar habilidades técnicas y no sólo perfeccionarlas teniendo como meta final llegar a la ejecución virtuosa a través de ello. La obra está dirigida indudablemente a alumnos con talento y con la intención de alcanzar una ejecución de gran calidad técnica, lo que se propone como base fundamental de la actividad creadora del intérprete. Por este motivo, Jonás es tan meticuloso en abordar lo más ampliamente posible la problemática que presentan las obras del repertorio de una forma principalmente práctica antes que profundizar en las explicaciones teóricas. Ejemplo de ello, son las breves explicaciones sobre los tipos de movimientos limitándose a hacer indicaciones sobre el uso del peso del brazo, los movimientos rotatorios, la utilización de movimientos laterales de la mano, movimientos laterales del dedo, empleo de la muñeca, antebrazo y brazo. Donde amplía un poco más sus comentarios es en el tema de los diferentes toques y en diferenciar los movimientos para la ejecución de acordes

según su sonoridad, como veremos a continuación. En el primer punto, se distingue entre el *legato*, *staccato* y *portamento*:

1. *Legato*. El autor le define como *la sucesión no interrumpida de los sonidos*⁶ y distingue varios tipos:

- *Legato* simple. Toque en el que los sonidos son ligados uno tras otro, sin prolongar ni acortar su duración.
- *Legato* exagerado. Prolongación del sonido más allá de su duración.
- *Legato* tenido o *legatissimo*. Superposición de un sonido con el siguiente pero menos que en el *legato* exagerado.
- *Legato* libre o ligero. Se pretende una ejecución ligera evitando el estricto ligado de los sonidos.
- *Non legato*. Definido pobremente, como un leve *staccato*.

2. *Staccato*. Distingue tres tipos de *staccato* según la intervención de dedos, muñeca o brazo, explicando más que nada la sonoridad que se puede obtener en vez de detallar más cómo se realizan los movimientos en cada uno.

- *Staccato* de dedos.
- *Staccato* de muñeca
- *Staccato* de brazo.

3. *Portamento*. Jonás le define como “*toucher*” *mitad legato y mitad staccato*⁷, en el que su ejecución resulta de un movimiento de brazo *dejando colgar la mano como si no tuviera vida, levantándola con el brazo*⁸.

Realmente las reducidas explicaciones en un tema tan importante dentro del estudio de la técnica no permiten una verdadera comprensión de lo que se dice, a menos de que se tenga un conocimiento previo o complementario para visualizar y entender lo que se pretende explicar en estas breves líneas. Igualmente, sucede con las

⁶ Alberto Jonas: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. II, 3ª ed., C. Fischer, Nueva York, 1922, p. 158.

⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁸ *Ibid.*

explicaciones sobre la ejecución de acordes, en donde clasifica tres subjetivas clases de sonoridades:

1. Sonido *redondo y macizo*⁹. En esta primera clasificación, se pretende obtener esta sonoridad a través de mantener el mayor contacto del dedo con la tecla evitando así el golpe o choque que puede ser producido con el dedo. Se utiliza el recurso de la actividad muscular que presiona la tecla con el brazo utilizando incluso la espalda más que el recurso del peso del brazo.
2. Sonido *suave y pastoso*¹⁰. Por medio del uso del peso del brazo, se indica que la mano cae en el teclado desde una mayor distancia que en el caso anterior, no obstante, esta distancia debe ser corta para poder usar el brazo y su peso como recurso principal
3. Sonido *potente y de calidad vibrante*¹¹. Los dedos se mantienen cerca de la tecla de forma que el brazo realice la acción presionando la tecla con un movimiento “de salida”, obteniendo una gran sonoridad gracias a la aplicación de este impulso.

Ciertamente estas definiciones no son muy precisas en cuanto a su vocabulario formal y técnico, y aunque sean bien entendidas por cualquiera que tenga los conocimientos previos para interpretar estas palabras, no dejan de ser insuficientes para un estudio profundo de los elementos técnicos que intervienen en la ejecución, sobre todo en una obra que pretende un estudio analítico y profundo de los elementos técnicos.

Por otra parte, la insistencia en el estudio consciente y razonado es el principal criterio de esta obra en la que se desarrollan diversos procedimientos para asegurar una asimilación eficaz de la técnica. Para ello se proponen fórmulas originales de estudiar temas específicos, así como la utilización de variantes rítmicas y dinámicas. Jonás y sus colaboradores coinciden totalmente en que el estudio del mecanismo debe

⁹ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. V, C. Fisher, Nueva York, 1922-1929, p. 117.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ *Ibíd.*, p. 118.

estar en todo momento relacionado con la calidad del sonido y en una aplicación determinada del movimiento de acuerdo a una sonoridad específica.

Sin embargo, la propuesta del estudio de ejercicios técnicos seleccionados con la finalidad de desarrollar habilidades técnicas optimizando los recursos y el tiempo, viene a ser el fundamento de este tratado. Jonás coincide también en este punto con otros pedagogos quienes estaban de acuerdo en el enorme beneficio de aislar la dificultad y atacarla por separado, ya sea en forma de un ejercicio complementario o como un ejercicio derivado del pasaje que se está estudiando. Acertadamente lo menciona Louis Plaidy en las páginas introductorias a sus *Technische Studien*¹², obra revisada y editada posteriormente por Emil von Sauer:

“El músico es, sobre todo, considerado para interpretar una composición con el entendimiento y sabor artístico, lo que no puede ser realizado mientras el ejecutante lucha con las dificultades técnicas. El estudio único de algunas de las más grandes e interesantes obras nunca lo capacitarán para dominarlas; este es el verdadero objetivo de los ejercicios de dedos y ‘études’. Nada, excepto el estudio de ellos, proveerán esa completa educación técnica que se requiere, en orden de ejecutar e interpretar las obras clásicas de los tempranos y modernos compositores de una forma magistral”¹³.

Formar pianistas capaces de conocer y dominar el instrumento en vez de formar ejecutantes que simplemente *toquen* algunas piezas, es un razonamiento que predomina en el tratado de Jonás y es respaldado por los pianistas que colaboran con él, como Ferruccio Busoni y Alfred Cortot, quienes estaban a favor de evitar todo estudio técnico inútil sobre todo en el nivel básico de los estudios con el objetivo de economizar tiempo y esfuerzo con mejores resultados. En esta línea, bajo el juicio de la importancia de los ejercicios y estudios técnicos como recurso fundamental de una adecuada y completa preparación técnica, la mayor aportación de la *Master School of*

¹² Louis Plaidy: *Technische Studien (Technical Studies)*. Editado por Emil von Sauer, Peters, Leipzig, [s.a.].

¹³ *Ibíd.*, p. V [texto original en inglés].

Modern Piano Playing and Virtuosity al estudio de la técnica pianística son sus ejercicios técnicos originales. En ellos se ve representada la principal propuesta pedagógica de Jonás quien estaba consciente de esta situación al decir en su prefacio:

“Pero lo que hace que la “Escuela Magistral de la Virtuosity Pianística Moderna sea única en la historia de la música, es que han colaborado en ella la mayoría de los grandes “virtuosos” del piano en nuestros días”¹⁴.

La importancia y trascendencia de esta colección de ejercicios se evidencia tan sólo al conocer el nombre de sus autores, todos ellos grandes virtuosos que practicaron una particular ideología interpretativa y pedagógica, pero tras el análisis técnico realizado en este trabajo podemos confirmar la relevancia que suponen como parte del material didáctico del piano, como material de consulta y como uno de los medios de acercamiento a la técnica y pedagogía de sus autores. En cuanto a su planteamiento, estos ejercicios poseen características comunes que concuerdan con los criterios manejados por Alberto Jonás a lo largo de toda la obra:

1. Ejercicios breves.
2. Fáciles de memorizar.
3. Recomendados para estudiarse en todas las tonalidades.
4. Empleo de la digitación en beneficio del fraseo y para favorecer toques específicos.
5. Importancia de los contrastes dinámicos.

En resumen, podemos decir que la propuesta de los ejercicios técnicos originales aunado al análisis y selección de los principales tratados pedagógicos, bajo la perspectiva del estudio de una técnica integral que se preocupe por desarrollo del mecanismo, el intelecto y la salud mental del ejecutante, representa el legado pedagógico que Jonás otorga en las numerosas páginas de su obra.

¹⁴ Alberto Jonás: *op. cit.*, vol. I, p. XVI.

9. El perfeccionamiento técnico como parte de la realidad interpretativa

El adecuado y completo entrenamiento técnico representa la base fundamental para poder concebir y ejecutar nuestra personal interpretación de las obras. Es necesario que los problemas del mecanismo estén resueltos de forma que sea posible trabajar la pieza en cuanto al estilo, velocidad, tempo y carácter requeridos. Este criterio puede ser aplicado en alumnos de cualquier nivel atendiendo a la idea de prescribir material complementario que desarrolle paralelamente sus necesidades técnicas, mientras las obras se seleccionen de acuerdo a su capacidad y puedan ser interpretadas según los diversos criterios individuales. Esto no significa que las obras deban estar muy por debajo de la capacidad técnica del alumno, más bien deben ser cuidadosamente elegidas de modo que brinden los elementos que puedan ser resueltos en el margen de las posibilidades físicas, intelectuales y del tiempo disponible del estudiante. El objetivo de este criterio pedagógico es alcanzar la verdadera esencia del arte del piano: expresar por medio del instrumento la individual concepción estética de la obra. Dohnányi puso en práctica este razonamiento como parte de su actividad pedagógica, según el testimonio de una de sus alumnas Mischa Levitski:

Él cree que el ejecutante debe tener mucha más técnica que la que requiere la música que se está estudiando, así que normalmente recomienda obras que no exijan tan severamente la habilidad técnica del ejecutante, con el fin de que pueda comprender y conocer a fondo el significado de la pieza”¹.

El trabajo de desarrollar las habilidades técnicas es elemental, pero la idea de que las obras estudiadas no superen por mucho el nivel técnico del alumno, ayuda a desarrollar también la musicalidad y el sentido estético de la obra, que viene a ser el objetivo primordial del estudio de la técnica pianística. Frecuentemente, esto se

¹ Ernst von Dohnányi en Harriete Brower: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Dover, Nueva York, 2003, p. 165.

descuida o se le confiere menor importancia con el argumento de que es necesario acelerar el dominio técnico por medio del estudio de obras de alta dificultad técnica. Pero cabe preguntarse si realmente el estudio de esas piezas proporciona una correcta asimilación del mecanismo o lo entorpecen. ¿Cuál es el beneficio real de la ejecución forzada de una complicada pieza sin llegar a comprender o sin poder encontrar o realizar su sentido musical? Evidentemente ninguno, ya que el mecanismo siempre estará obstaculizando el trabajo interpretativo. Es entonces de gran trascendencia que los problemas técnicos sean abordados y resueltos adecuadamente ya que esto es la base que permite lograr el arte de la interpretación. No es nuestro interés profundizar en estas líneas sobre el amplio tema de la interpretación musical, sino subrayar la importancia que tiene el control de los recursos físicos del ejecutante y su aplicación en el dominio del instrumento para una mejor interpretación que coincida con el significado que cada intérprete desee dar a las obras que toca.

9.1. Perfeccionamiento muscular o musical

La duda que surge es cómo lograr el máximo desarrollo de las habilidades físicas sin descuidar los aspectos musicales dentro del proceso formativo del ejecutante. Recordemos cómo Busoni, en una etapa de su vida, observó la necesidad de perfeccionar algunos elementos técnicos que consideraba no resueltos completamente y que por lo tanto representaban un obstáculo en su actividad como intérprete.

“Hablando teóricamente, cada individuo requiere de un sistema técnico diferente. Cada mano, cada brazo, cada grupo de diez dedos, cada cuerpo, y lo que es de mucho mayor importancia, cada intelecto es diferente de otro. Consecuentemente yo me he esforzado para allegarme a las leyes fundamentales que subyacen en la materia técnica e integran un sistema propio. Después de mucho estudio, descubrí lo que creía era la causa técnica de mis defectos, entonces regresé a Europa y por dos años me dediqué casi exclusivamente al estudio técnico siguiendo las líneas individuales que me había trazado. Para mi regocijo, detalles que siempre me habían desafiado como los rebeldes trinos, los erráticos pasajes con bravura, los aceleramientos, todo se redujo a una hermosa sumisión y con todo ello llegó un nuevo gusto para tocar”².

El entrenamiento técnico debe estar pensado y diseñado de forma individual ya que cada ejecutante es diferente física e intelectualmente. En el caso de Busoni, él mismo se planteó un programa de estudio que pretendía superar la dificultad de los trinos, de la ejecución de pasajes enérgicos y los aceleramientos, logrando satisfactoriamente sus objetivos. Aunque se trata de un gran artista y virtuoso del piano, podemos aplicar este criterio según las características que presente cada estudiante de acuerdo al nivel en que se encuentre. Esto es tarea meticulosa de maestro, quien debe tener la amplia visión de cuáles son las necesidades y cuáles son los elementos a los que se puede

² AA. VV.: *Great Pianists on Piano Playing*, Dover, Nueva York, 1999, pp. 100-101 [texto original en inglés].

recurrir para resolverlas. Es así como el desarrollo de la destreza muscular debe enfocarse de manera muy específica a través de ejercicios o estudios que, bajo un camino previamente trazado, provea el completo entrenamiento que demanda un verdadero pianista. El perfeccionamiento muscular es el trabajo mediante el cual se pretende controlar las dificultades que enfrenta el ejecutante ante su instrumento, mientras el perfeccionamiento musical considera los elementos artísticos como el estilo, el fraseo, el uso de la dinámica y agógica, así como el desarrollo cultural y musical, que implica el desarrollo intelectual del ejecutante. Es por eso que peligrosamente estos dos aspectos pueden desvincularse al tratar de darle mayor importancia únicamente al progreso y control del mecanismo, siendo muy común escuchar en estudiantes ejecuciones mecánicas donde el significado de las ideas se ha sustituido por frases hechas por simple imitación.

Una vez que distinguimos estas dos partes esenciales es posible mantener su relación y procurar su desenvolvimiento paralelo considerando una relación estrecha entre los movimientos, toques, digitaciones y demás aspectos técnicos con su efecto y calidad sonora. Alberto Jonás, insiste en el estudio inteligente y razonado, que atienda a la importancia de la producción del sonido y las variaciones del timbre aún en el estudio de simples escalas o arpeggios, utilizando los recursos técnicos en beneficio de una idea musical preconcebida, es decir, que el sonido resulte de un análisis mental y se produzca por los medios físicos, evitando de esta forma el tradicional mecanicismo predominante en la mayoría de los métodos pianísticos decimonónicos. La búsqueda de la musicalidad aún en simples ejercicios como parte del desarrollo de la expresividad logra concebir la técnica como una unidad de los movimientos físicos y la intención emocional. Este es uno de los principales razonamientos de la escuela rusa de la que Jonás se hace partícipe y heredero, plasmándolo constantemente como parte del estudio de una técnica inteligente e integral.

9.2. Separación de los problemas técnicos y las obras

No obstante, el valor de la concepción de la técnica como una unidad en la que se agrupa el significado musical, contenido emocional y los medios mecánicos para exteriorizarlo por medio del dominio del instrumento, es necesario un procedimiento efectivo que permita el desarrollo técnico, ya sean los que presenta una obra o todos aquellos que deben ser enfrentados en determinado momento por el estudiante. Por lo tanto, como parte del entrenamiento técnico debe considerarse un programa diseñado especialmente para abordar los diferentes elementos que dentro de la técnica son esenciales, estos son las escalas, arpeggios, acordes, notas dobles, octavas, aparte del repertorio estudiado. El objetivo de trabajar separadamente estos aspectos no pretende desvincularlos de la idea musical, sino obtener un mayor conocimiento y control de las dificultades que ofrece el teclado. Como se ha venido observando a lo largo de la *Escuela Magistral*, es de suma importancia la forma de estudiar para que no resulte una simple acción mecánica de poco provecho.

En cuanto al estudio particular de las obras, debemos destacar el beneficio de identificar los pasajes que ofrecen mayor dificultad para su estudio por separado, de modo que el problema sea atacado específicamente y sea resuelto satisfactoriamente.

Por lo tanto, tenemos dos situaciones que se refieren a identificar los elementos a desarrollar o perfeccionar para un mejor control sobre ellos, sin embargo, su aplicación en el proceso de estudio es diferente como veremos a continuación:

1. El planteamiento individual del trabajo técnico. De acuerdo al nivel, características físicas e intelectuales de cada ejecutante, es responsabilidad del maestro proporcionar el material adecuado que desarrolle las habilidades físicas considerando ejercicios y estudios técnicos que amplíen el conjunto de recursos técnicos para su aplicación en las obras. Además, el repertorio estudiado debe ser seleccionado de modo que no se aleje demasiado del nivel técnico que se tiene o que se pretende adquirir para lograr paralelamente un avance en la habilidad interpretativa, que se obtendrá sólo si los

problemas técnicos se pueden controlar. Esta es la línea a seguir de forma general en la formación técnica del pianista que propone Jonás. Analicemos la propuesta que hace Alberto Jonás sobre la administración de ejercicios técnicos dentro de un margen de tiempo de cuatro horas diarias de práctica. La recomendación inicial es dedicar la cuarta o tercera parte del tiempo al trabajo técnico, lo que significa que si se dispone de un total de cuatro horas, una hora se dedicará al estudio de este material. Jonás distribuye esta hora de la siguiente manera:

Ejercicios	Tiempo	Indicación
Extensión Posición fija	5 min.	Uno o dos ejercicios en días alternos
Pulgares	5 min.	Uno o dos ejercicios
Ejercicios de dedos	10 min.	Dos o tres ejercicios en todas las tonalidades
Escalas	10 min.	Una escala mayor y una menor diferente cada día, completando el ciclo en dos semanas
Trinos	5 min.	Uno o dos ejercicios
Notas dobles	10 min.	Uno o dos ejercicios en todas las tonalidades
Arpeggios	10 min.	Uno o dos arpeggios con sus inversiones, alternando cada día terceras y sextas integrando una vez por semana ejercicios de cuartas, segundas, séptimas y notas dobles mixtas
Octavas	5 min.	Dos ejercicios en todas las tonalidades

Al observar esta tabla, nos damos cuenta inmediatamente que diez minutos de escalas quizá sea muy poco para resolver la gran problemática que encierra una escala, por lo que entonces nos hace suponer que este plan de estudio es para un alumno que las conoce y las ha trabajado anteriormente, demandando por lo tanto menor tiempo para su asimilación. Lo mismo podemos aplicar en los demás renglones en los que la recomendación aplica para alumnos de alto nivel. Aquí encontramos una incongruencia entre los objetivos que plantea la obra con el requerimiento que exige en el alumno. ¿Pretende desarrollar el virtuosismo o lo requiere? Es poco probable

que esta agenda funcione realmente en un estudiante en vías de desarrollo si atendemos al sentido común y a las palabras del propio autor cuando dice:

“uno de los principales objetivos de la Escuela Magistral es llegar más lejos que con el interminable número de Estudios (Bertini, Heller, Haberbier, Duvernoy, Czerny, Cramer, Clementi, etc., etc.) que encumbró el antiguo modo de enseñar el piano. Nada más que los Ejercicios y Ejemplos contenidos en este trabajo, Bach, y bien escogidas piezas son necesitadas para convertirse, rápida y completamente, en un consumado pianista –un brillante virtuoso”³.

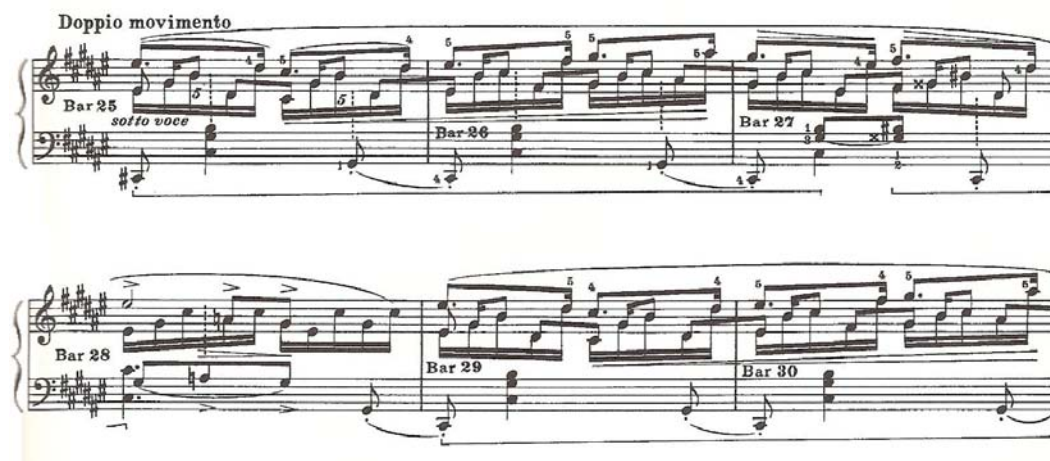
No obstante el sistema planteado, si dejamos de lado este evidente desequilibrio, es hasta cierto punto lógico, ya que el razonamiento es ahorrar tiempo y esfuerzo con ejercicios más breves que reúnan la esencia de lo que se necesita trabajar, evitando largos y numerosos estudios cuyo resultado sería el mismo pero en un período mayor de tiempo.

2. Aislamiento de la dificultad en el estudio de una obra. Con este recurso se pretende fragmentar el problema técnico para simplificarlo y facilitar su estudio, comprensión y asimilación obteniendo mejor dominio sobre él. Esto es un medio específico y trascendente que forma parte del proceso de trabajo de una pieza musical y que puede ser realizado de dos formas, una de ellas es convertir esta sección de la obra en un ejercicio con varias modalidades, y la otra es trabajando un ejercicio preparatorio que anticipe el control de la dificultad. Para ello, Jonás propone dos cosas: una de ellas es que los pasajes complicados de la pieza se modifiquen y sean estudiados con diversas gradaciones de tiempo y dinámica, haciendo de ellos el propio ejercicio. La otra, es proporcionar ejercicios preparatorios que aborden dificultades que se puedan encontrar en las obras que se estudian o se estudiarán. El autor provee numerosos de

³ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol. I, Carl Fischer, Nueva York, 1922-1929, p. IV.

estos ejercicios preparatorios en su obra los cuales toman como modelo las grandes obras pianísticas y motiva a que el propio estudiante formule los suyos de la misma manera. Lógicamente, una preparación técnica previa a la pieza que se trabajará reduce el tiempo y el esfuerzo invertidos. Asimismo, la idea de separar la problemática que se presenta en una pieza es uno de los procedimientos indicados para un mejor resultado. Un ejemplo bastante explicativo de lo anterior nos lo brinda el famoso pianista ruso Mark Hamburg, alumno de Leschetizky y quien publicara en 1922 su obra *How to Play the Piano*⁴, en su clase maestra⁵ sobre el *Nocturno en F# mayor Op. 15 No. 2* de Chopin, ya que identifica el pasaje más complicado de la obra y propone un procedimiento para estudiarlo. En esta pieza, es el *Doppio movimento* el que presenta un alto grado de dificultad para su correcta ejecución, debido principalmente a los ritmos cruzados de la mano derecha que deben coincidir correctamente con las figuras sincopadas de la izquierda.

EJEMPLO 120 AA.VV.: *Piano Lessons in the Grand Style. From the Golden Age of The Etude Music Magazine* (1913-1940). Dover, New York, 2003, p. 35.



⁴ Mark Hamburg: *How to Play the Piano*. George H. Doran Co., Nueva York, 1922.

⁵ AA.VV.: *Piano Lessons in the Grand Style. From the Golden Age of The Etude Music Magazine* (1913-1940). Dover, Nueva York, 2003, p. 32-37.

Hamburg sugiere estudiar por separado la mano derecha de cinco formas diferentes, donde se pretende que la melodía sea simplificada en un principio para integrar progresivamente las variantes rítmicas.

EJEMPLO 121 AA.VV.: Piano Lessons in the Grand Style. From the Golden Age of The Etude Music Magazine (1913-1940). Dover, Nueva York, 2003, p. 33.

1 

2 

3 

4 

5 

El procedimiento que Hamburg propone tiene la finalidad de facilitar la asimilación rítmica que otorga esta complicada parte del *Nocturno*, de tal manera que al identificar el problema y diseñar un proceso de estudio desglosando en este caso la melodía de sus notas acompañantes, proporciona una visualización fragmentada de la dificultad lo que permite resolverla más fácilmente. Este argumento es la base de este criterio pedagógico que predomina en la *Escuela Magistral* de Jonás, y el que sus colaboradores y contemporáneos ratifican. Podemos mencionar entre ellos a Alfred Cortot, quien recomendó asimismo, aislar los pasajes complicados de las obras y estudiar cada uno con manos separadas, cambiando el ritmo, utilizando acentos de forma que sean a la vez ejercicios técnicos y se aseguren las obras del repertorio, de tal forma que se desarrolle la técnica a la vez que se está trabajando en adquirir un

repertorio⁶. Igualmente, Busoni afirmó el beneficio de esta práctica como un medio de corregir o perfeccionar la ejecución:

“(…) Siempre existe una forma de corregir deficiencias si estas son advertidas. No obstante, lo primero que hay que hacer es advertir el detalle en sí mismo y luego concienciarse de que no hay error pequeño y que no hay que cejar hasta ponerlo bajo control. Al tocar, siempre observa donde se encuentran tus dificultades. Luego, donde sea aconsejable, aísla esas dificultades y practícalas separadamente”⁷.

Cabe agregar que la relación del mecanismo debe estar estrechamente ligada al efecto sonoro para que el beneficio sea real. Al estudiar con un objetivo específico, se analiza qué tipo de toque se usará finalmente por lo que los pasos previos a obtenerlo deben estar enfocados con esa meta, los movimientos utilizados deben pensarse anticipadamente para considerar su conveniencia al tocar el pasaje a la velocidad real, ajustándoles en su estudio en lento. De la misma forma, los ejercicios prescritos deben clarificar su finalidad y utilidad musical y muscular. A esto le podemos llamar técnica inteligente, que bajo el razonamiento intelectual acorta el camino hacia una ejecución de calidad que permita el mejor desenvolvimiento artístico de la interpretación. Concluimos así con el pensamiento de Busoni que dice:

“La técnica, que constituye sólo una parte del arte del pianista, no yace meramente en los dedos ni en los puños o en la fuerza y resistencia. La técnica, en su significado más verdadero se asienta en el cerebro, y está compuesta de geometría, una estimación de la distancia, y sabia coordinación”⁸.

⁶ Charles Timbrell: “Alfred Cortot: His Life and Legacy”, *Piano Quarterly*, Núm. 127, Wilmington, 1984, p. 161.

⁷ AA. VV.: *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke, Dover, Nueva York, 1999, pp. 101-102 [texto original en inglés].

⁸ Ferruccio Busoni: *Pensamiento Musical*. Selección, trad. y prólogo de Jorge Velazco, UNAM, México, 1982, p. 181.

10. El estudio de una técnica integral

El estudio de la técnica que considera la estrecha relación entre factores mecánicos e intelectuales, es lo que podríamos llamar la moderna técnica del piano, denominada así en contraste con la “vieja escuela” sujeta por los tratados pedagógicos decimonónicos predominantemente mecánicos y alejados de la realidad interpretativa existente. La nueva manera de tocar implicaba más que un simple desarrollo físico de las facultades del estudiante, la nueva técnica, debido al nuevo instrumento y la nueva música, demandaron mayores y más eficaces recursos, pero sobre todo, la concepción de la interpretación como una verdadera acción creadora, cambió la perspectiva de la técnica como una actividad exclusivamente muscular, hacia la concepción de la técnica como un recurso al servicio de la creación, de la interpretación. La tendencia en la mayoría de los textos pedagógicos de los primeros años del siglo XX era precisamente la de rechazar el estudio de la técnica a través de métodos de ejercicios mecánicos desligados de la idea musical, y la especialización en materias vinculadas a la interpretación tuvo gran auge con textos que hablaban de la memoria o el estilo como temas por separado. Consciente de las necesidades pedagógicas reales, Alberto Jonás concibe el estudio de la técnica como un gran conjunto que agrupa elementos físicos, intelectuales, emocionales y creativos que requiere la formación de un intérprete. Además de considerar la salud física y mental como parte del desarrollo técnico, ya que el sometimiento a la disciplina del instrumento y la formación como pianista lo requiere. Sin duda alguna, el estudio del instrumento y de su técnica es un largo camino que recorrer, el peso psicológico de este largo proceso que involucra la inversión de todo el tiempo y esfuerzo posibles, considerando además la presión y el estrés del nerviosismo que generan las presentaciones públicas en un estudiante, son situaciones a las que este autor pretende acercarse, de tal modo que se brinden todas las herramientas posibles para resultados satisfactorios.

Después del análisis de la *Master School* de Jonás y las aportaciones de sus colaboradores, podemos distinguir los factores esenciales en el sistema pedagógico integral de la técnica:

1. Análisis y discernimiento de la utilización de los recursos musculares de acuerdo al sentido musical y efecto sonoro.
2. Estudio del fraseo, ritmo, estilo, y demás materias implicadas.
3. La concentración mental en el proceso de estudio, evitando el mecanicismo a favor de una optimización del tiempo y obtención de mejores resultados.
4. Desarrollo de la creatividad.
5. Desarrollo de la imaginación sonora.
6. Atención de la importancia de la salud física y mental.
7. Conservación de la individualidad artística del estudiante.
8. Adquisición de la seguridad en la presentación pública.

La ideología de considerar la técnica como un conjunto de habilidades físicas, mentales y estéticas que logran la realización de la interpretación musical, es abiertamente expuesta por Alberto Jonás y apoyada por sus colaboradores no sólo al aceptar contribuir en su obra, sino en los testimonios que se han podido analizar en este trabajo. Consideramos que en su conjunto, se trata de una propuesta pedagógica lógica, basada en las características y necesidades físicas, mentales y emocionales individuales, con la finalidad de brindar las herramientas para el adecuado desenvolvimiento artístico, que nos recuerda la acertada reflexión de Isidore Philipp, quien también subraya la relevancia del desarrollo técnico vinculado al crecimiento intelectual del estudiante:

“la mente debiera ser entrenada para comprender, mientras el cuerpo es entrenado para ejecutar... el conocimiento sin los medios técnicos de expresión permanece improductivo; la técnica excedida del desarrollo intelectual, permanece mecánica”⁹.

⁹ Denine LeBlanc: “The Teaching Philosophy of Isidor Philipp”, *Clavier*, vol. 35, Núm. 2, febrero, 1996, p. 14 [texto original en inglés].

Conclusiones

La figura de Alberto Jonás en el ámbito musical

Por su trayectoria, obra y principios, Alberto Jonás fue un artista cabal, virtuoso del piano con una reconocida carrera profesional en diferentes ámbitos y escenarios. Su formación profesional involucró a maestros de alto nivel y trascendencia histórica como Arthur de Greef (discípulo de Franz Liszt y Louis Brassin) y Anton Rubinstein. Artista con una completa educación formal como ejecutante y compositor, se desarrolló como concertista virtuoso en sus años de juventud, se convirtió en pedagogo por vocación produciendo grandes obras pedagógicas y artículos relacionados con la ejecución pianística, trabajando en instituciones de prestigio y de forma privada. Realizó una actividad menos importante como compositor produciendo principalmente obras para piano. Aunque la historia de la música española vea de forma lejana a este personaje como si su nacionalidad hubiera sido accidental, hemos podido constatar que el propio artista defendía su procedencia española en el ámbito profesional aún cuando podía presumir de los orígenes alemanes de sus padres, lo que indica un claro nacionalismo de este artista que vivió la mayor parte de su vida entre Europa y Estados Unidos. Indudablemente, la intensa actividad profesional le mantuvo alejado de España, buscando los lugares con mayor interés y movimiento cultural como lo fue en su época Bruselas, San Petersburgo, Berlín (hasta antes de la Primera Guerra Mundial) o Nueva York. Su prestigio y producción pedagógica deben ser considerados como parte de los músicos españoles que, aunque se desarrollaron profesionalmente fuera de su país, son un orgullo por su actividad e influencia internacional.

Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity

La principal obra pedagógica de Alberto Jonás considera elementos de trascendencia para el desarrollo artístico del estudiante, enumeramos a continuación los puntos esenciales de su propuesta:

1. Análisis sistemático de la didáctica del piano. La forma de ordenar y plantear conocimientos derivados del análisis de los más relevantes textos didácticos publicados a lo largo de la historia de la tratadística universal del piano. Lo anterior, sumado a las originales reflexiones y ejemplos del autor, resultan en una extensa obra que tiene como principio fundamental proporcionar un amplio abanico de opciones y procedimientos técnicos que deben ser utilizados bajo el criterio de la individualidad pedagógica, mejorando la idea ya concebida por autores como Fetis, Lebert y Stark en sus métodos, que escribieron con la misma intención de recopilar lo más útil de las obras pedagógicas existentes.
2. Individualidad del sistema pedagógico. Se mantiene alejado de la rigidez de un sistema que considere procesos similares de desarrollo técnico y musical para todos los estudiantes. Su amplio criterio de enseñanza permite considerar las diferencias físicas, intelectuales y emocionales del alumno para advertir en cada caso un método de trabajo diferente, tal como Liszt, Rubinstein y Leschetizky lo aplicaron en su práctica pedagógica.
3. Estudio de la técnica como conjunto de elementos musculares, intelectuales, emocionales, psicológicos. La concepción del estudio de la técnica como el desarrollo en conjunto de estas habilidades permite un mejor desenvolvimiento profesional y óptimos resultados pedagógicos.

4. Desarrollo técnico como base fundamental de la interpretación. El cuidado en el adecuado trabajo técnico representa el hecho de obtener la base sobre la cual se asienta la actividad interpretativa.

5. Separación de los problemas técnicos sin desvincularlos del sentido musical. Recurso pedagógico para un mejor desarrollo técnico, que favorece mejores resultados manteniendo el objetivo musical en el estudio de los movimientos.

6. Importancia de los ejercicios técnicos como parte del desarrollo técnico. El valor de los ejercicios técnicos radica en la optimización del tiempo y esfuerzo invertidos en la resolución de determinado problema técnico, proporcionando el control y dominio del instrumento por medio de breves ejercicios diseñados especialmente para abordar una dificultad específica. Esto aumenta la preparación técnica en menos tiempo con alto grado de eficacia permitiendo obtener los recursos necesarios para la ejecución de las obras. Retomando la idea del pedagogo Theodor Leschetizky, quien consentía la preparación técnica por medio breves ejercicios que resumieran la problemática a tratar.

7. Inteligencia y creatividad y en el proceso de estudio. Se consideran como los factores esenciales para el aprovechamiento del tiempo y recursos que a través del estudio consciente permiten tener calidad y no cantidad en el tiempo invertido. Lo que llamamos también *saber estudiar*. Este argumento se consolida fuertemente por pianistas y pedagogos que lo practicaron y lo testificaron pero que no lo plasmaron con tal detalle en un método. Estos fueron indudablemente sus colaboradores en la *Master School*, sin olvidarnos del texto de Wassili Safonoff *Nuevo Formulario*.

*Algunas ideas para el profesor y el discípulo de piano*¹, que aunque no desarrolla tan extensamente sus contenidos, favorece la práctica inteligente del estudio del piano.

Los recursos técnicos utilizados por Jonás en su obra son en su mayoría los que consideraron los gestores de la moderna técnica pianística como Franz Liszt y Anton Rubinstein. Considerando la influencia directa de estos artistas en la formación pianística de Jonás es lógico encontrar estas coincidencias. De la misma forma, la importancia de la individualidad pedagógica defendida por Leschetizky coincide como parte de los criterios que Alberto Jonás expresa en su tratado. Los elementos técnicos recurridos en la *Master School* de Jonás son los siguientes:

1. Profundidad del toque, relacionada con la amplitud del gesto y la sonoridad que caracterizaban la técnica de Liszt y Rubinstein.
2. Uso de la caída libre y el *empuje* o actividad muscular.
3. Muñeca flexible, posición de la muñeca en línea con antebrazo, evitando elevarla para no generar tensión muscular.
4. Movimientos rotatorios de antebrazo y brazo.
5. Uso del peso.
6. Digitación a favor del toque y del fraseo.
7. Recursos musculares en relación con la calidad del sonido y efecto sonoro.

Estos recursos utilizados en la práctica interpretativa de los grandes pianistas románticos precursores de la técnica moderna, fueron descritos en las obras que los teóricos del siglo XX tratando de explicar con detalle su funcionamiento. Uno de ellos fue Tobias Matthay, quien distingue dos conceptos involucrados en el toque: el reposo y la actividad muscular, además de ser de los primeros teóricos que destacaron con mayor claridad el movimiento de rotación, aunque sin estar de acuerdo en la caída libre utilizada por Jonás. También las teorías de Rudolf Breithaupt, que

¹ Safonoff, Wassili: *Nuevo Formulario. Algunas Ideas modernas para el profesor y el discípulo de piano*. J. & W. Chester, Londres, 1919.

coinciden con estos elementos ya que el autor alemán procuró acercarse a la práctica interpretativa, fueron confirmadas por uno de los principales representantes de la modernidad técnica como lo fue Ferruccio Busoni. La teoría de obras como éstas, queda desplazada por la el extenso detallismo práctico de la obra de Jonás, que reúne todos los elementos de la técnica moderna utilizando los recursos que emplearon figuras tan significativas como Franz Liszt y Anton Rubinstein, así como los criterios pedagógicos de Theodor Leschetizky. Esta es una de las principales cualidades de este enciclopédico texto, considerando que la formación de Alberto Jonás se desarrolló en las últimas tres décadas del siglo XIX y testificando los últimos años de vida de Liszt y Rubinstein, sus contenidos reflejan el conjunto de experiencias de este pianista y pedagogo que tuvo la visión oportuna de dejarlas por escrito.

El gran interés por la aplicación práctica deja poco lugar a las reflexiones o comentarios teóricos que no profundizan o detallan temas como los tipos de movimientos o tipos de toques. No obstante, encontramos explicaciones que con un vocabulario simple y figurativo dan a entender los conceptos del autor. Podemos observar que aunque no se trata de una teoría técnica específica, sí existe una clara tendencia hacia la escuela pianística rusa ya que coincide con ella en los siguientes puntos:

1. El cuidado e importancia de la producción del sonido y las variaciones del timbre.
2. La relajación muscular y la utilización del peso del brazo para obtener un buen *legato* y *cantabile*, a través de brazos relajados, muñeca en posición relativamente baja y dedos planos.
3. La muñeca como elemento esencial para la producción de un buen sonido, ya que de su flexibilidad depende el amortiguamiento del choque de los movimientos del sistema muscular con el teclado evitando la dureza del sonido.
4. Uso del pedal sincopado y pedal a tiempo como recursos básicos de la técnica de pedal.

5. El manejo de los recursos técnicos directamente relacionados con la idea musical preconcebida.
6. Proyección del contenido emocional como objetivo de la ejecución técnica e interpretación de la obra musical.
7. Trabajo de la imagen estética paralelamente al trabajo técnico del alumno.
8. La técnica como unidad de los movimientos físicos y la calidad espiritual.

El adecuado entrenamiento técnico es primordial para la interpretación musical, cuyo objetivo es la exposición de las ideas estéticas del intérprete, por lo que el concepto manejado por Alberto Jonás ha sido expuesto y desarrollado por pianistas que sostenían este mismo argumento, tal como Busoni afirmó:

“(...) un gran pianista debe ser en primer lugar un gran técnico; pero la técnica, que constituye sólo una parte del arte del pianista, no yace meramente en los dedos ni en los puños o en la fuerza y resistencia. La técnica, en su significado más verdadero se asienta en el cerebro, y está compuesta de geometría, una estimación de la distancia, y sabia coordinación”².

El pedagogo Tobias Matthay define su concepto de técnica de esta manera:

“Técnica significa el poder de expresar nuestra propia musicalidad... La técnica es más una materia de la mente que de los dedos. Adquirir la técnica por lo tanto implica que debes inducir y hacer cumplir una particular asociación y cooperación mental-muscular para todo posible efecto musical”³.

Estas definiciones no son la únicas que coinciden con la percepción de Alberto Jonás en cuanto a la técnica pianística, sin embargo, nos permiten poner en evidencia el

² Ferruccio Busoni: *Pensamiento Musical*. Selección, traducción y prólogo de Jorge Velazco, UNAM, México, 1982, p. 181.

³ Reginald Gerig: *Famous pianist and their technique*. Robert B. Luce, Washington-Nueva York, 1974, p. 1 [texto original en inglés].

pensamiento de los grandes artistas y pedagogos, que enfocado hacia la necesidad de un método de enseñanza que permitiera el acceso a este tipo de formación, destaca a la *Master School* como una obra que representa la mentalidad de su autor y sus contemporáneos hacia el tratamiento moderno de la práctica pianística y su pedagogía.

El sistema planteado por Jonás se basa en la idea de lograr un efectivo desarrollo técnico, optimizando recursos y tiempo, favoreciendo la formación integral del pianista que le capacite para un verdadero control del instrumento permitiéndole interpretar sus propios conceptos estéticos, en lugar de formar ejecutantes que sólo puedan tocar ciertas piezas. Para ello, se consideran los siguientes elementos integrantes del sistema propuesto:

1. Utilidad de los ejercicios técnicos. Que de forma breve y eficaz resuelven los problemas técnicos en menos tiempo por despojar a la dificultad de otros contenidos que no sean los meramente manuales.
2. Ejemplos contenidos en *Master School*. La selección que hace el autor de los fragmentos más significativos de las principales obras del repertorio pianístico, sugiere el aprovechamiento técnico y musical de la pieza sin estudiarla en su totalidad, con el fin de obtener un dominio general del mayor número de obras importantes.
3. La importancia del estudio de obras de Bach en cualquier nivel, debido a la favorable estructura musical hacia la digitación, posición, técnica y musicalidad.
4. Cuidadosa selección de obras a estudiar, que permitan descifrar su contenido estético sometiendo satisfactoriamente la problemática técnica.

Bajo este criterio, podemos concluir que los ejercicios técnicos tienen un papel fundamental en un completo desarrollo pianístico, por lo que deben ser considerados como sostén del estudio de un repertorio de obras escogidas cuidadosamente de

acuerdo al nivel, objetivos y características del discípulo. Los ejercicios técnicos deben ser iniciados después del conocimiento básico de la técnica, y deben ser seleccionados de acuerdo a la problemática individual que presenta cada estudiante. Su objetivo es reducir el tiempo invertido en alcanzar el control de las dificultades que presenta el instrumento, basado en la teoría de simplificar y separar el problema para su eficaz solución. Su aplicación considera dos circunstancias diferentes, la primera: como procedimiento paralelo al estudio del repertorio, y el segundo, como parte del proceso del estudio de una obra, en la que se separan los pasajes complicados para trabajarlos de diferentes formas, como si se tratara de un ejercicio técnico independiente por resolver.

La individualidad en el sistema pedagógico aplicado supera los anteriores métodos decimonónicos que, como el *Methodes des Methodes* de Fetis y Moscheles o el *Gran Método Teórico-Práctico* de Lebert y Stark, pretendían integrar en un gran método que fuera lo suficientemente eficaz para cualquier tipo de alumno, además de que los métodos contemporáneos no fueron tan extensos para proporcionar un abanico tan amplio de posibilidades para el desarrollo técnico del alumno según sus propias necesidades.

Ejercicios técnicos originales

Debido a su importancia histórica, técnica y musical, representan un legado pedagógico de los más prestigiados pianistas y pedagogos de la época que coincidían en el razonamiento de integrarlos como parte fundamental del desarrollo técnico. Dirigidos a estudiantes de nivel medio y superior, podemos considerarlos de utilidad práctica individual, lo que significa que pueden ser buenos para unos y no para otros, debiendo seleccionarse de acuerdo a los objetivos requeridos y según las características y necesidades físicas e intelectuales del estudiante.

Después del análisis de los ejercicios técnicos originales y el conocimiento de testimonios de sus autores sobre sus criterios pedagógicos y concepción técnica, pudimos observar que el enfoque que prevalece en estos autores coincide con el que establece Alberto Jonás a lo largo de su obra, que es el concebir el estudio de la técnica como el vehículo mediante el cual es posible llevar a la práctica la individual concepción musical. Todos ellos, virtuosos y pedagogos experimentados coinciden en las técnicas de estudio que Jonás recomienda y desarrolla, favoreciendo el estudio razonado y evitando el mecanicismo tradicional, como son:

1. Estudio inicial en tiempo lento, para subir progresivamente la velocidad.
2. Estudio en diferentes gradaciones dinámicas.
3. Estudio con variantes rítmicas.
4. Estudio con diferentes toques, principalmente la alternancia de *staccato* y *legato*.
5. Aislar el problema técnico del resto de la obra.
6. Atención auditiva sobre la ejecución.

Conclusiones Generales

La principal reflexión que resulta del análisis realizado, es la efectividad que debemos pretender al utilizar un sistema o método didáctico. Es necesario que los objetivos pedagógicos de los profesionales de la enseñanza sean claros y coincidan con los objetivos del sistema utilizado. Se busca la formación de un pianista o de alguien que toque algunas piezas en el piano? Evidentemente, los programas académicos de cualquier conservatorio o institución de educación musical superior pretenden formar pianistas en el sentido verdadero de la palabra, pero frecuentemente encontramos incongruencias en el objetivo inicial y el resultado final. Como responsables del desarrollo técnico y musical de los estudiantes, son los profesores los que deben plantearse si su sistema conviene a la programación académica institucional o al beneficio en la formación de sus alumnos.

En nuestra opinión, se debe considerar la *Master School* de Jonás y sus ejercicios técnicos originales como un recurso más dentro del complejo proceso didáctico, ya que es de uno de los tratados sobre la pedagogía de la técnica más completo y que se acerca más a la realidad del pianista moderno, bajo la perspectiva y experiencia conjunta del teórico y del ejecutante. Su propuesta, basada en la experiencia personal como virtuoso y profesor de pianistas de alto nivel, considera objetivos seriamente enfocados en el virtuosismo dejando al margen al grueso grupo de estudiantes promedio. No obstante, muchos de los ejercicios expuestos, los criterios pedagógicos y técnicas de estudio analizados en este trabajo pueden ser perfectamente aplicados en esos estudiantes con problemas para resolver las dificultades técnicas, bajo una seria y responsable supervisión del profesor. Asimismo, representa un material de consulta para estudiantes, profesores, pianistas, musicólogos y profesionales con interés en profundizar en la historia de la técnica y la interpretación del siglo XX, debido a las características y relevancia del grupo de colaboradores que participan en la obra.

La propuesta de Alberto Jonás es útil y efectiva como modelo de un sistema pedagógico que considera el estudio de una técnica integral con el objetivo específico de lograr la formación pianística satisfactoria del estudiante; sin embargo, el valor práctico será otorgado de acuerdo a las necesidades concretas de aquellos que la consulten. De cualquier manera, ha quedado demostrado que su valor histórico, técnico y pedagógico superó las expectativas, quedando de manifiesto la justificación de ubicar la obra y a su autor en el lugar que merece dentro de la historia de la técnica pianística, motivación inicial de esta investigación.

Bibliografía

- AA.VV: *Celebridades del Piano: Esbozos biográficos por un dilettanti*. Imprenta Elzeviriana de Borrás, Mestres y C.^a, Barcelona, 1914.
- AA. VV.: *Great Pianists on Piano Playing*. Editado por James Francis Cooke. Original: Theodore Presser, Filadelfia, 1917. Nueva edición: Dover, Nueva York, 1999.
- AA.VV.: *Piano Lessons in the Grand Style. From the Golden Age of The Etude Music Magazine (1913-1940)*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003.
- Abelson Macleod, Beth: *Women Performing Music. The Emergence of American Women as Instrumentalists and Conductors*. McFarland, North Carolina y Londres, 2001.
- Albéniz, Pedro: *Método Completo de Piano del Conservatorio de Música*. Carrafa y Lodre, Madrid, 1840.
- Alfonso, Javier: *Ensayo sobre la Técnica Trascendente del Piano*. Unión Musical Española, Madrid, 1944.
- Andrade de Silva, Tomás: *La Moderna Enseñanza del Piano*. Afrodisio Aguado, Madrid, 1942.
- Banowetz, Joseph: *El Pedal Pianístico, Técnicas y Uso*. Ediciones Pirámide, Madrid, 1999.
- Brée, Malwine: *The Leschetizky Method. A Guide to Fine and Correct Piano Playing*. 1ª ed.: The University Society, Nueva York, 1913, trad. de la versión alemana publicada en Mainz, 1902. Nueva edición con introducción de Seymour Bernstein, Dover, Mineola, 1997.
- Brower, Harriete: *Piano Mastery. The Harriete Brower Interviews*. Editado por Jeffrey Johnson, Dover, Nueva York, 2003.
- Busoni, Ferruccio: *Pensamiento Musical*. Selección, traducción y prólogo de Jorge Velazco, UNAM, México, 1982.
- : *Selected Letters*. Traducido, editado y con introducción por Anthony Beaumont, Butler & Tanner, Londres, 1987.
- Busoni, Ferruccio; Charles, Ives; Debussy, Claude: *Three Classics in the Aesthetic of Music*. Dover, Nueva York, 1962.
- Campa, Anselmo de la: *Aproximación Analítica a la Interpretación en el Piano*. Real Musical, Madrid, 1990.
- Casella, Alfredo: *Il pianoforte*. Ricordi, Milán, 1937. Versión española: *El Piano*. Trad. de Carlos Florianí. Ricordi Americana, Buenos Aires, [1957].
- Chiantore, Luca: *Historia de la Técnica Pianística*. Alianza, Madrid, 2001.
- Clemens, Clara: *My husband, Gabrilowitsch*. Harper, Nueva York y Londres, 1938.
- Cortot, Alfred: *Principes Rationnels de la Technique Pianistique*. Éditions Salabert, Collection Maurice Senart, París, 1928.
- : *Curso de Interpretación*. Compilado y redactado por Jeanne Thieffry, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1934. Título original: Cours d'Interpretation, trad. del francés de Roberto J. Carman.
- Daboll, Sherman B.: *Past and Present of Clinton County, Michigan*. The S.J. Clarke, Chicago, 1906.
- Dent, Edward J.: *Ferruccio Busoni. A Biography*. Eulenburg Books, Londres, 1974.
- Dohnányi, Ernst von: *Essential Fingerexercises for obtaining a sure piano technique*. Rózsavölgyi, Berlín-Budapest-Leipzig, 1929.
- Dubal, David: *The Art of the Piano—(An encyclopedia of performers literature and recordings)*. I. B. Tauris & Co. LTD, Londres, 1990.
- : *Reflections from the Keyboard: the world of the concert pianist*. 2ª ed. Schirmer Books, Nueva York; Prentice Hall International, Londres, 1997.
- Eigeldiner, Jean Jaques: *Chopin pianist and teacher. As seen by his pupils*. 3ª ed., trad. al inglés por Naomi Shohet, University Press, Cambridge, 1986.
- Elder, Dean: *Pianists at play: interviews, master lessons, and technical regimes*. Instrumentalist Co., Evanston, 1982.
- Fétis, F. J.; Moscheles, Ignaz: *Methodes des Methodes de Piano*. Schlesinger, París, 1837. 2ª ed. con suplemento, 1840. Reimpresión de la edición de París [1840], Ginebra, 1973.

- Friedheim, Arthur: *Life and Liszt: the recollections of a concert pianist*. Editado por Theodore L. Bullock, Taplinger Publishing, Nueva York, 1961.
- Foldes, Andor: *Claves del Teclado. Un libro para pianistas*. Trad. de Walter Liebling, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1958.
- Ganz, Rudolph: *Rudolph Ganz evaluates modern piano music; a guide for amateur and student, for use as a supplement to the literature of the piano*. Instrumentalist Co., Evanston, 1968.
- Gerig, Reginald: *Famous pianist and their technique*. Robert B. Luce, Washington-Nueva York, 1974.
- Godowsky, Leopold: *Studies on Chopin's Etudes*. 5 vols., Schlesingersche Buch, Berlín, [1914].
- Göllerich, August: *The piano master classes of Franz Liszt. Diary notes of August Göllerich*. Editado por Wilhelm Jerger. Traducido y editado por Richard Louis Zimdars. Indiana University Press, Bloomington, 1996.
- Gordon, Stewart: *A history of the keyboard literature: music for the piano and its forerunners*. Schirmer Books, Nueva York; Prentice Hall International, Londres, cop. 1996.
- Granados, Enrique: *Método Teórico-Práctico para el uso de los pedales del piano*. Ildefonso Alier, Madrid, [1905].
- Hambourg, Mark: *How to play the piano*. George H. Doran, Nueva York, 1922.
- Herrera Márquez, Raúl: *La Naturaleza y el funcionamiento de los esfuerzos rotatorios y la rotación en la técnica pianística*. UNAM, México, 1978.
- Herz, Henri: *Método Elemental de Piano, compuesto para los jóvenes discípulos*. Martín y Salazar, Unión Artístico Musical, Madrid, [s.a.], [trad. del original publicado en París, 1838].
- Hoffmann, Josef: *Piano Playing with piano questions answered by Joseph Hofmann*. Theodore Presser, Filadelfia, 1920. Facsimil: Dover, New York, 1976.
- Hummel, Johann Nepomuk: *Méthode Complète Théorique et Pratique pour le Pianoforte*. Reimpresión de la ed. de París, 1838: Minkoff Reprint, Ginebra, 1981.
- Hutcheson, Ernest: *The Literature of the Piano. A guide for amateur and student*. Nueva edición revisada por Rudolph Ganz. 2ª ed., Hutchinson, Londres, 1969.
- Jonás, Alberto: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity/ Escuela Magistral de la Virtuosity Pianística Moderna*. 7 vols., Carl Fischer, Nueva York, 1922 (vols. I y II presentados como primera parte) - 1925 (vols. III y IV) - 1929 (vols. V, VI y VII).
- : *Pianoscript Book. An invaluable to teacher and student in preserving important advice and lesson notes in permanent form*. Theodore Presser, Filadelfia, 1918.
- : *The Begginner's Master School of Piano Playing. A practical elementary method of combined piano playing, solfeggio, rhythm, ear training and sight reading instruction*. Carlo Fischer, Nueva York, 1938.
- Joseffy, Rafael: *School of Advanced piano playing*. G. Schirmer, Nueva York, 1902.
- Kehler, George: *The Piano in Concert*. 2 vols., compilado y anotado por George Kehler, Scarecrow Press, Metuchen, N. J. & London, 1982.
- Kullak, Theodor: *Escuela de Octavas*. Op. 48. 2 vols., [1ª ed. 1848], Boileau, Barcelona, [1925].
- Lahee, Henry C.: *Famous pianists of to-day and yesterday*. L. C. Page, Boston, 1900.
- Lebert S.; Stark Louis: *École du Pianiste. Méthode Théorique et Pratique*. 4 vols. Trad. de la versión alemana al francés por Victor Wilder, J.G. Cotta, Stuttgart; G. Flaxland, París; Aug. Siegle, Londres, [1869].
- : *Gran Método Teórico Práctico*. Ed. en español: Ricordi, Buenos Aires, 1925.
- Lee-ling Chang, Anita: *The Russian school of advanced piano technique: its history and development from the 19th to 20th century*. Tesis Doctoral presentada para la Universidad de Austin, Texas, UMI, Ann Arbor, 1996.
- Leimer, Karl: *La Moderna Ejecución Pianística según Leimer-Giesecking*. Trad. de Roberto J. Carman. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1950.
- : *Rítmica, Dinámica, Pedal y otros problemas de la ejecución pianística según Leimer-Giesecking*. Trad. de Roberto J. Carman. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1951.
- Levaillant, Denis: *El Piano*. Versión española de *Le Piano*. Trad. de Mª Carmen Poch y Charles Guinovart, Labor, Barcelona, 1990.

- Lhevinne, Josef: *Basic Principles in Pianoforte Playing*. Theodore Presser, Filadelfia, 1924.
Reimpresión con un nuevo prefacio de Rosina Lhevinne: Dover, Nueva York, 1972.
- Lyle, Wilson: *Dictionary of Pianists*. Robert Hale, Londres, 1985.
- Marshall, Frank.: *Estudio Práctico sobre los Pedales del Piano. 1ª Parte Mecanismo*. Unión Musical Española, Madrid, [s.a.].
- Martí, José Salvador: *Técnica Moderna del Piano. Teoría*. 3ª ed., Mundial Música, Valencia, [1929].
- Matthay, Tobias: *The Act of Touch in all its Diversity. An Analysis and Synthesis of Pianoforte Tone-Production*. Bosworth, Londres, 1903.
- : *L'arte del tocco nel suonare il Pianoforte*. Fratelli Bocca, Milán-Roma, 1911.
- : *Relaxation Studies in the Muscular Discriminations required for touch, agility and expression in pianoforte playing*. Bosworth, Londres, 1908.
- : *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique, being a Digest of the Author's Technical teaching up to date*. Oxford University Press-Humphrey Milford, Londres, 1932.
- Methuen-Campbell, James: *Catalogue of recordings by classical pianists*. Vol. I, Disco Epsom, Chipping Norton, Oxfordshire, 1984.
- : *Chopin Playing from the composer to the present day*. Camelot Press, Gran Bretaña, 1981.
- Neuhaus, Heinrich: *El Arte del Piano. Consideraciones de un profesor*. Trad. de Guillermo González y Consuelo Martín Colinet. Real Musical, Madrid, 1987.
- Nieto, Albert: *La digitación Pianística*. Fundación Banco Exterior, Colección Investigaciones, Madrid, 1988.
- Olazábal, Tirso de: *Acústica Musical y Organología*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954.
- Ortmann, Otto: *The Physical basis of piano touch and tone. An experimental investigation of the effect of the player's touch upon the tone of the piano*. Kegan, Thrench, Trubner & Co., Londres y Nueva York, 1925.
- Parakilas: *Piano roles: three hundred years of life with the piano*. Yale University Press, Londres, 1999.
- Pâris, Alain: *Diccionario de Intérpretes y de la Interpretación Musical en el siglo XX*. Robert Lallont, París, 1985. Trad. al español por Juan Sainz de los Terreros, Ediciones Turner, Madrid [s.a.].
- Phillip, Isidore: *Reflexions sur l'art du piano*. Heugel, París, 1931.
- : *Gammes en Doubles Notes. Doigtés-Exercices-Exemples*. 4ª ed., A. Durand & Fils, París, 1904.
- : *Dix Exercices-Études en Doubles Notes Op. 49*. Leduc, París, 1910.
- : *Une heure d'Exercice pour Piano*. Costallat & Cie. Éditeurs París, [s.a.].
- : *Exercices Journaliers pour le piano*. A. Durand & Fils, París, 1894.
- Plaidy, Louis: *Technische Studien (Technical Studies)*. Editado por Emil von Sauer, Peters, Leipzig, [s.a.].
- Powell, Linton E.: *A History of Spanish Piano Music*. Indiana University Press, Bloomington, 1980.
- Rattalino, Piero: *Historia del Piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. SpanPress Universitaria, España, 1997.
- : *Le grande scuole pianistiche*. Ricordi, Milán, 1992.
- Riemann, Hugo: *Manual del Pianista*. Trad. de Antonio Ribera y Maneja, Labor, Barcelona y Buenos Aires, 1928.
- Roërgé, Marc André: *Ferruccio Busoni. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Nueva York, 1991.
- Roës, Paul: *La Technique fulgurante de Busoni*. París, H. Lemoine, 1941.
- Rubinstein, Anton; Carreño, Teresa: *The Art of Piano Pedalling. Two Classic Guides*. Introducción por Joseph Banowetz y Brian Mann. Compilación de los textos: *Guide to the Proper Use of the Pianoforte Pedals with examples out of the Historicals Concerts* de Anton Rubinstein, trad. del texto alemán de Alexander Nikitich Bukhovstev al inglés por John A. Preston, Bosworth Co., Leipzig, 1897; y *Possibilities of Tone Color by Artistic Use of Pedals: The Mechanism and Action of the Pedals of the Piano* de Teresa Carreño, publicado por The John Church Company, Nueva York, 1919. Dover, Nueva York, 2003.
- Rubinstein, Anton: *Traité de la Pédale ou Méthode de son Emploi au Piano*. Bosworth, París-Londres-Leipzig, [s.a.].
- Safonoff, Wassili: *Nuevo Formulario. Algunas Ideas modernas para el profesor y el discípulo de piano*. J. & W. Chester, Londres, 1919.
- Seidl, Anton: *The Music of the Modern World*. 2 vols., D. Appleton and Co., Nueva York, 1895.

- Schonberg, Harold C.: *Los Grandes Pianistas*. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1990.
- Schmidt, Leopold: *Beethoven. Werke und Leben*. Volksverband der Bücherfreunde, Berlín, 1924.
- Schumann, Roberto: *El arte del Piano. Consejos dedicados a la juventud*. Versión española de Juan Salvat y Crespi, Iberia Musical, Barcelona, [s.a.].
- Selva, Blanche: *L'enseignement musical de la technique du piano*. 5 vols., Rouart, Lerolle et Cie., Paris, 1916-1925.
- Sitsky, Larry: *The Classical Reproducing Piano Roll-A Catalogue-Index*. Vol. II, Greenwood Press, Nueva York, 1990.
- Sorabji, Kaikhosru Shapurji: *Mi contra fa: the immoralising of a Machiavelian musician*. Porcupine Press, Londres, 1947.
- Timbrell, Charles: *French Pianism. A Historical Perspective*. 2ª ed., Khan & Averill, Londres, 1999.
- Wallace, Robert K.: *A Century of Music-Making: The Lives of Joseph and Rosina Lhevinne*. Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1976.
- Walter, Bruno: *Theme and variations, an autobiography*. Trad. del alemán por James A. Galston. 4ª ed., Alfred A. Knopf, Nueva York, 1959. (1ª ed. en 1946).
- Whiteside, Abby: *Indispensables of piano playing*. Coleman-Ross, Nueva York, 1955.

Manuscritos

- Libro de pagos de derechos de matrículas de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Microfilm, 1875-1885, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Actas de Exámenes de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Microfilm, 1878-1880. Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Archivo académico del Real Conservatorio de Madrid. 1870-1873 (Leg/ 20); 1877, 1876, 1879 (Leg/23); 1878-1879, 1879-1880, 1880-1881 (Leg/ 24); 1883-1884, 1884-1885 (Leg/26); 1885-1886 (Leg/27).

Artículos

- Bergenfield, Nathan: "Piano Mastery. Profiles of Twentieth-Century Artist-Teachers", *Piano Quarterly*, núm. 75, Wilmington, 1971, pp. 12-17.
- Clough, F.; Cuming, G. J. "Wilhelm Backhaus. A discography", *Gramophone Record Review*, núm. 68, Londres, junio de 1959, pp. 578-579.
- Denine LeBlanc: "The Teaching Philosophy of Isidor Philipp", *Clavier*, vol. 35, núm. 2, Evanston, febrero, 1996, pp. 14-17.
- Marcellus, Juliette de: "A theory of consciousness. A new lights on states of mind in performance", *Piano Journal*, vol. I, núm I, Londres, 1980, pp. 8-9.
- Mintz, George: "Dohnányi's Piano Works", *Clavier*, vol. XVI, núm. 1, Evanston, enero de 1977, pp. 22-24.
- Novik, Ylida: "Rosina Lhevinne (1880-1976)", *Clavier*, vol. XVI, núm. 1, Evanston, enero de 1977, pp. 11-13.
- Pedrell, Felipe [Director de la publicación]: "Alberto Jonás", *Ilustración Musical Hispano-Americana*, año VII, núm. 152, Barcelona, mayo 15, 1894, p 67.
- Philips, John: "Cortot Remembered (1877-1962)", *Clavier*, vol. XVI, núm. 8, Evanston, noviembre de 1977, pp. 20-23.
- Pryor, Lee: "The Wit and Humor of Ernst von Dohnányi", *Clavier*, vol. XVI, núm. 1, Evanston, enero de 1977, pp. 20-21.
- Sackville-West, Edward: "Rosenthal", *Recorded Sound*, núm. VII, Londres, British Institute of Recorded Sound, verano de 1962, pp. 214-220.
- Smith, Catherine A.: "Dohnányi as a Teacher", *Clavier*, vol. XVI, núm. 2, Evanston, febrero de 1977, pp. 16-18.

- Stevenson, Ronald: "Busoni – Doktor Faust of the Keyboard. A prose-etching: sketch of a full-length analysis", *Piano Journal*, vol. I, núm. I, Londres, 1980, pp. 14-15.
- Timbrell, Charles: "Alfred Cortot: His Life and Legacy", *Piano Quarterly*, núm. 127, Wilmington, 1984, pp. 19-29.
- Vaszonyi, Balint: "Ernö Dohnányi. A Picture Biography", *Clavier*, vol. XVI, núm. 2, Evanston, febrero de 1977, pp. 12-15.
- Wallace, Robert K.: "Lhevinne's Teaching Legacy", *Piano Quarterly*, núm. 85, Wilmington, 1974, pp. 7-11.

Diccionarios

- Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido por Emilio Casares Rodicio, SGAE, Madrid, 2001.
- Encyclopedia of Music in Canada*. Editado por Helmut Kallmann, Gilles Potvin, Kenneth Winters. Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 1981.
- Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª ed., España, 2001.
- The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians*. Macmillan, Londres, 1938.
- The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Editado por Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, Londres, 1984.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Londres-Nueva York, 2001.
- Thompson, Oscar: *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. 5ª ed., revisada y ampliada por Nicolas Slonimsky, Dodd, Mead & Company, Nueva York, 1949.

Anuarios

- Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. C. Moquardt, Falk, Éditeur, Treisième année, [Bruselas], 1885-1895.
- Konservatorium der Musik. Klindworth-Scharwenka Open-und Schauspielschule*. Zweig-Anstalt, [Berlín], 1906/1907, 1907/1908.

Obras Musicales Impresas

- Busoni, Ferruccio: *Franz Liszt. Complete Etudes for solo piano*. Prólogo de Busoni, Dover, 1988 [original publicado por Breitkopf & Härtel, Leipzig, comentarios con fecha de 1910 y 1911].
- : *Three Piano Studies and Preludes* (Klavierbung part 2). Boca Raton, Masters Music Publications, 1995.
- Cortot, Alfred: *Chopin. 12 Études. Édition de travail*. Maurice Senart, París, 1915.
- : *Liszt: trois caprices poétiques pour piano. Édition de travail*. Salabert, París, 1950.
- : *Schumann: Fantaisie Op. 17 pour piano*. Edición de trabajo. Salabert, París, 1947.
- Liszt, Franz: *Douze Études d'Execution Transcendante for the piano*. Schirmer, Nueva York-Londres, 1904.
- : *Grande Etude de Concert ré bemol*. Ed. Bote & G. Bock, Berlín, 1917.

Discografía

- Busoni, Ferruccio: *Piano Music*. Vol.1, interpreta Wolf Harden, Naxos, 2000.
- Chopin, Frederic.: *Estudios Op. 10, Núm. 1, 4*. Interpreta Alfred Cortot, Compañía del Gramófono Odeón, [1935], [Biblioteca Nacional de España: soncd/46].
- : *24 Preludios Op 28*. Interpreta Alfred Cortot, Compañía del Gramófono Odeón, [1935], [Biblioteca Nacional de España: soncd/63].
- : *Polonesa en La bemol mayor Op. 53*. Interpreta Alfred Cortot, Compañía del Gramófono Odeón, [1935], [Biblioteca Nacional de España: soncd/52].

- Cortot, Alfred: *Chopin, Schumann*. Grabaciones históricas de Alfred Cortot en 1934 y 1935, Naxos, Canadá, 2000.
- : *Frédéric Chopin. Ballades* grabadas en 1933 y *Preludes* grabados en 1942, Designo, Alemania, 2005.
- : *Great Pianists: Cortot*. Naxos, Grabaciones históricas de los conciertos núm. 2, Op. 21 de Chopin (1935) y Schumann Op. 54 (1934), Tennessee, 2000.
- Dohnányi, Ernő: *Winter Dances, Six Piano Pieces, Three Singular Pieces*. Interpreta Lawrence Schubert. Naxos, Nueva York, 1996.
- Friedman, Ignaz: *Beethoven, Mozart, Chopin*. Interpreta Ignaz Friedman. Naxos, Canada, 2002.
- Moyer, Frederick: *Of Old and New: A grandfather's tale*. JRI Recordings, Nueva York, 1992.
- Rosen, Peter: *The Golden Age of the Piano*. DVD escrito y narrado por David Dubal, Phillips Classics, Alemania, 1994; *The Art of the Piano*, NVC Arts, Alemania, 1999.

Páginas de Internet:

- US Catalog of Copyright Entries (Renewals) Books from 1926. «<http://www.ibiblio.org/ccer/1926a6.htm>.» [s.a.], (25 de octubre de 2003).
- Leopold Godowsky. «<http://www.leopoldgodowsky.com>» [s.a.], (30 de agosto de 2006).

APÉNDICE

*Propuesta para nueva edición
de ejercicios técnicos originales*

Ejercicios Técnicos

Por

Fannie Bloomfield-Zeisler, Wilhelm Backhaus, Ferruccio Busoni,
Alfred Cortot, Ernest von Dohnányi, Arthur Friedheim,
Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz,
Leopold Godowsky, Katherine Goodson, Alberto Jonás,
Josef Lhevinne, Isidore Philipp, Moriz Rosenthal,
Emil von Sauer y Sigismond Stojowsky

Originalmente escritos para

Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity

de Alberto Jonás

Selección, edición e introducción por

JUDITH ALBA

ÍNDICE

Introducción	5
Wilhelm Backhaus	9
<i>Ejercicio de dedos</i>	<i>9</i>
<i>Ejercicio de terceras dobles</i>	<i>11</i>
Fannie Bloomfield-Zeisler	13
<i>Ejercicios de dedos</i>	<i>13</i>
Ferruccio Busoni	15
<i>Ejercicios de Acordes</i>	<i>15</i>
<i>Ejercicios de Notas Dobles</i>	<i>16</i>
Alfred Cortot	17
<i>Ejercicios de Pulgares</i>	<i>17</i>
<i>Ejercicios de trinos</i>	<i>18</i>
Ernest von Dohnányi.....	21
<i>Ejercicios de Dedos.....</i>	<i>21</i>
Arthur Friedheim.....	25
<i>Ejercicios de Notas Repetidas</i>	<i>25</i>
<i>Ejercicios de Notas Dobles Mixtas.....</i>	<i>26</i>
Ignaz Friedman	29
<i>Ejercicios de Seguridad.....</i>	<i>29</i>
Ossip Gabrilowitsch	¡Error! Marcador no definido.
<i>Ejercicios de Sextas Dobles.....</i>	<i>¡Error! Marcador no definido.</i>
<i>Ejercicios de Acordes.....</i>	<i>¡Error! Marcador no definido.</i>
Rudolph Ganz.....	40
<i>Ejercicios de Pulgares.....</i>	<i>40</i>
<i>Ejercicios de Dedos.....</i>	<i>43</i>
<i>Ejercicios de Seguridad.....</i>	<i>46</i>

Leopold Godowsky	49
<i>Ejercicios de Extensión.....</i>	<i>49</i>
<i>Ejercicios de Pulgares.....</i>	<i>50</i>
<i>Ejercicios de Dedos.....</i>	<i>51</i>
Katherine Goodson.....	53
<i>Ejercicios de Trinos.....</i>	<i>53</i>
Alberto Jonás	57
<i>Ejercicios de Escalas.....</i>	<i>57</i>
<i>Ejercicios de Velocidad en Escalas.....</i>	<i>58</i>
<i>Ejercicios de Arpeggios.....</i>	<i>60</i>
Josef Lhevinne	65
<i>Ejercicios de Dedos.....</i>	<i>65</i>
<i>Ejercicios de Octavas.....</i>	<i>66</i>
Isidore Philipp.....	67
<i>Ejercicios de Notas Dobles Mixtas.....</i>	<i>67</i>
<i>Ejercicios de Terceras Dobles.....</i>	<i>69</i>
Moriz Rosenthal	71
<i>Ejercicios de Seguridad.....</i>	<i>71</i>
Emil von Sauer.....	73
<i>Ejercicios de Notas Repetidas.....</i>	<i>73</i>
<i>Ejercicios de Octavas.....</i>	<i>74</i>
<i>Ejercicios de Acordes.....</i>	<i>74</i>
Sigismond Stojowsky.....	77
<i>Ejercicios de Dedos.....</i>	<i>77</i>

Introducción

Alberto Jonás (1868-1943), pianista y pedagogo español, discípulo de Arthur de Greef (alumno de Franz Liszt) y Anton Rubinstein, fue un virtuoso del piano en sus años de juventud, que hizo posteriormente de la actividad pedagógica una pasión que le llevó a escribir artículos y obras dedicadas a la formación pianística como *Begginer's Master School of Piano Playing* (1938), *Pianoscript Book for Begginer's* (1918) y *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity* (*Escuela Magistral de la Virtuosity Pianística Moderna*). Ésta última, siendo la más importante de su producción, fue publicada en tres partes por Carl Fischer en Nueva York entre los años 1922 y 1929. En este tratado, que consta de más de 1600 páginas en siete volúmenes escritos en inglés, alemán, francés y español, su autor investigó y seleccionó lo más trascendente y útil de los textos escritos a lo largo de cien años anteriores, con la finalidad de obtener una guía lo más completa posible para el estudiante, enriqueciéndola con originales técnicas de estudio, ejemplos seleccionados del repertorio pianístico y numerosos ejercicios técnicos. Sin embargo, su obra no habría sido tan excepcional de no ser por la inclusión de ejercicios escritos por pianistas de gran prestigio en la época, ya que Alberto Jonás consigue reunir el talento de los pianistas más altamente calificados, caracterizando a este grupo de profesionales una célebre carrera como pianistas de concierto, una sólida experiencia pedagógica, y por supuesto, un insuperable dominio de la técnica del piano, consolidando un hecho único dentro de la historia de la técnica pianística al tener como colaboradores a Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Isidor Philipp, Moriz Rosenthal, Fannie Bloomfield-Zeisler, Wilhelm Backhaus, Ernst von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowsky, Josef Lhevinne, Emil von Sauer y Sigismond Stojowsky.

Aunque la mayoría de estos artistas lograron trascender en la historia gracias a su trabajo en el campo de la interpretación, por su producción compositiva, o por su actividad y producción pedagógica, otros fueron menos recordados ya que su trayectoria artística no llegó hasta nuestros días de la misma manera. Es el caso de Fannie Bloomfield-Zeisler o Katherine Goodson quienes gozaron de fama y reconocimiento internacional como pianistas de concierto, pero que no dejaron testimonio escrito sobre técnica y su pedagogía, por lo que sus ejercicios para la *Master School* permiten un acercamiento a su enfoque técnico formativo, aumentando el valor histórico de esta colección de ejercicios que caracterizan la obra de Jonás y que le dieron la posibilidad de acercar y conjugar el estudio teórico de la técnica desde el punto de vista del pedagogo con la visión y experiencia de la práctica del pianista virtuoso. El alto valor histórico, técnico y pedagógico de esta serie de ejercicios es lo que motiva su difusión y el deseo de reintegrarlos al repertorio pedagógico del piano.

Dentro del estudio técnico, los ejercicios forman parte del proceso de desarrollo como elementos esenciales para el conocimiento y dominio de las múltiples dificultades que ofrece el instrumento, ya que de forma breve y precisa abordan problemas específicos como obtener flexibilidad y destreza en los dedos, controlar la ejecución de octavas, notas dobles, arpeggios o trinos. A estos ejercicios se les clasifica según el tipo de problema que tratan, por lo que se denominan ejercicios de dedos, ejercicios de octavas, de notas dobles, de trinos, de pulgares, etc. Sin embargo, su estudio debe ser cuidadosamente seleccionado, considerando las características y necesidades físicas y musicales individuales ya que el beneficio obtenido estará directamente relacionado con su correcta elección. Después de la formación básica del estudiante, que le brinde el dominio de los elementos fundamentales de la técnica, es de gran provecho iniciar con ejercicios específicamente escogidos según los pasajes difíciles de las piezas que se estudiarán o según las necesidades individuales que se requiera desarrollar. Debemos subrayar que esto debe estar respaldado por un trabajo técnico completo

que reúna el estudio integral de escalas, arpeggios, acordes, octavas, notas dobles, y estudios que se complementen con las obras del repertorio estudiado. De esta manera, los ejercicios técnicos pueden proveer un camino más corto hacia el perfeccionamiento técnico ya que atacan concretamente el problema, desarrollando en menos tiempo más elementos necesarios en el dominio del instrumento, lo cual permite vencer las barreras que obstaculizan una buena ejecución y, por consiguiente, una mejor interpretación. Como lo dice el propio Jonás en el prefacio de su obra, los ejercicios técnicos son “*tan sólo el medio de dar a los dedos, a las manos, a las muñecas y a los brazos la flexibilidad, la independencia, la fuerza, rapidez y resistencia que el pianista necesita para una buena ejecución*”¹, proporcionando la herramienta imprescindible para la expresión de los criterios estéticos personales en la interpretación.

Después de un estudio analítico de la *Master School* de Jonás y sus ejercicios técnicos originales, pudimos obtener la selección presentada en este trabajo que representa el grupo de ejercicios con mayor interés técnico. Algunos de estos ejercicios incluyen además comentarios de su autor, así como del propio Alberto Jonás relacionados con la manera de estudiarlos y su objetivo técnico. Parte del valor técnico de esta colección es que han sido concebidos con un propósito musical y no solamente como un simple estudio mecánico, dejando ver la relación físico-musical que sus autores plasmaron en ellos. Cabe destacar que el estudio inteligente, consciente en los recursos que intervienen para resolver cada dificultad, es imprescindible para optimizar el tiempo invertido y obtener mejores resultados, aún cuando se trate solamente de breves ejercicios. La relación de los movimientos físicos con la calidad del sonido y el efecto sonoro debe ser el principal centro de atención dentro del proceso de estudio, evitando de esta manera el estudio mecánico y sin verdadero provecho.

¹ Alberto Jonás: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*. Vol I, C. Fisher, New York, 1922-29, p. XV.

En esta selección de ejercicios se han conservado los comentarios originales realizados por Alberto Jonás, así como los de los propios autores, añadiendo algunas indicaciones que hemos creído oportunas para precisar el procedimiento de estudio en algunos de ellos. Para distinguir estas observaciones, se anteponen las siglas entre paréntesis del nombre de quien las hace, atendiendo a las siguientes abreviaturas:

- A.J. = Alberto Jonás
- I.P. = Isidor Philipp
- J.A. = Judith Alba
- K.G. = Katherine Goodson
- R.G. = Rudolph Ganz

Wilhelm Backhaus

Ejercicio de dedos

(A. J.) Para la destreza de los dedos.

(J.A.) Indicado el estudio en todas las tonalidades mayores y con cada una de las digitaciones señaladas.

Legato e poi staccato (*f* - *mf* - *p* Moderato - Allegretto - Allegro) (A. J.)

5 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3
4 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2
3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4
3 5 3 4 5 3 4 5 3 4

3 5 3 4 5 3 4 5 3
2 4 2 3 4 2 3 4 2
4 2 4 3 2 4 3 2 4 3
5 3 5 4 3 5 4 3

5 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3
4 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2
3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4
4 5 3 4 5 3 4 5 3 4

3 5 3 4 5 3 4 5 3
2 4 2 3 4 2 3 4 2
4 2 4 3 2 4 3 2 4 3
5 3 5 4 3 5 4 3

simile
simile



Ejercicio de terceras dobles

(A.J.) Ejercicio en terceras y al mismo tiempo para aumentar la flexibilidad y extensión de la mano.

(J.A.) No recomendable para manos pequeñas.

The musical score is a piano exercise titled 'Ejercicio de terceras dobles'. It is written for piano and consists of four systems of two staves each. The first system is marked '(p - mf)' and '(A.J.)'. The second system has 'simile' markings above and below the staves. The third and fourth systems continue the exercise. The music features complex triplets and intervals designed to increase hand flexibility and extension.

Fannie Bloomfield-Zeisler

Ejercicios de dedos

(A.J.) El objeto de estos ejercicios es dar a los dedos independencia, fuerza e igualdad y al mismo tiempo estirar suavemente los ligamentos interdigitales.

(J.A.) Ejercicio para estudiarse con cada mano por separado, con cada una de las tres digitaciones señaladas y en todas las tonalidades mayores. Abre la extensión muscular de forma cómoda.

The page contains five systems of musical exercises, each consisting of two measures of music. The exercises are written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The exercises are designed to improve finger independence, strength, and equality, while also stretching the interdigital ligaments. The first system is marked 'm. al.' (mezzo-allegro). The second, third, and fourth systems are marked 'simile'. The fifth system is marked 'etc.'.

System 1 (m. al.):
 Measure 1: Right hand fingering: 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3; Left hand fingering: 4 3 2 3 4 3 2 3 4.
 Measure 2: Right hand fingering: 3 2 3 2 3 2 3 2 3; Left hand fingering: 4 3 4 3 4 3 4 3 4.

System 2 (simile):
 Measure 1: Right hand fingering: 3 1 2 1 2 1 2 1 2; Left hand fingering: 4 3 2 3 2 3 2 3 2.
 Measure 2: Right hand fingering: 3 2 3 2 3 2 3 2 3; Left hand fingering: 4 3 4 3 4 3 4 3 4.

System 3 (simile):
 Measure 1: Right hand fingering: 3 1 2 1 2 1 2 1 2; Left hand fingering: 4 3 2 3 2 3 2 3 2.
 Measure 2: Right hand fingering: 3 2 3 2 3 2 3 2 3; Left hand fingering: 4 3 4 3 4 3 4 3 4.

System 4 (simile):
 Measure 1: Right hand fingering: 3 1 2 1 2 1 2 1 2; Left hand fingering: 4 3 2 3 2 3 2 3 2.
 Measure 2: Right hand fingering: 3 2 3 2 3 2 3 2 3; Left hand fingering: 4 3 4 3 4 3 4 3 4.

System 5 (etc.):
 Measure 1: Right hand fingering: 3 1 2 1 2 1 2 1 2; Left hand fingering: 4 3 2 3 2 3 2 3 2.
 Measure 2: Right hand fingering: 3 2 3 2 3 2 3 2 3; Left hand fingering: 4 3 4 3 4 3 4 3 4.

[illegible]

Ejercicios de Notas Dobles

(J.A.) Las palabras *sotto* y *sopra*, indican la posición que corresponde a cada mano respecto a la otra, abajo o arriba respectivamente debido a la cercanía de las manos en la ejecución, posición que se invierte de acuerdo a la digitación utilizada.

Andante – Moderato – Allegro (A.J.)
non legato – staccato – staccatissimo (A.J.)

digitación 2 *sotto* 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 *sotto* 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2

digitación 1 *sopra* 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 *sopra* 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1

m. d.

m. s.

digitación 1 *sotto* 3 5 2 4 3 5 2 4 3 5 2 4 3 5 2 4 3 5 *sotto* 3 5 2 4 3 5 2 4 3 5 2 4 3 5 2 4 3 5

digitación 2 *sopra* 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 *sopra* 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2

(A.J.) Estos ingeniosos ejercicios de pulgares también desarrollan la flexibilidad de toda la mano.

[illegible]



Ejercicios de trinos

(A.J.) Los trinos con los dedos tercero y cuarto resultan de costumbre difíciles; pero lo son más todavía cuando la mano que los ejecuta tiene que tocar dos melodías distintas a la vez.



The page contains six systems of musical notation. The first five systems are in treble clef, and the sixth system is in bass clef. The notation includes complex rhythmic patterns, accidentals, and fingerings.

System 1 (Treble Clef): Features a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, flats, naturals). The key signature changes from one sharp to one flat.

System 2 (Treble Clef): Continues the melodic line with similar rhythmic complexity and accidentals.

System 3 (Treble Clef): Shows a continuation of the melodic and harmonic development.

System 4 (Treble Clef): Further melodic progression with intricate fingerings.

System 5 (Treble Clef): The final system in treble clef, ending with a double bar line.

System 6 (Bass Clef): Labeled "m. s." (mezzo-soprano). It features a series of eighth and sixteenth notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) indicated above the notes. The key signature is one flat.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of nine systems of exercises. Each system is written on a bass staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercises are characterized by dense, beamed notes, suggesting a specific fingering or technique. The word "simile" is written above the first system and below the second system, indicating that the subsequent systems are variations or continuations of the first two. The notation is complex, with many notes beamed together, and the exercises are arranged in a vertical sequence.

Ernst von Dohnányi

Ejercicios de Dedos

(A.J.) Aunque a primera vista puedan parecer estos ejercicios un tanto fáciles, sin embargo, requieren alto grado de virtuosidad, fuerza de los dedos, igualdad de “toucher” al pasar el pulgar, el segundo, tercero y cuarto dedos sobre el quinto; brillantez y audacia de estilo en los pasajes de los dedos: he aquí los resultados de estudiar empeñosamente estos ejercicios.

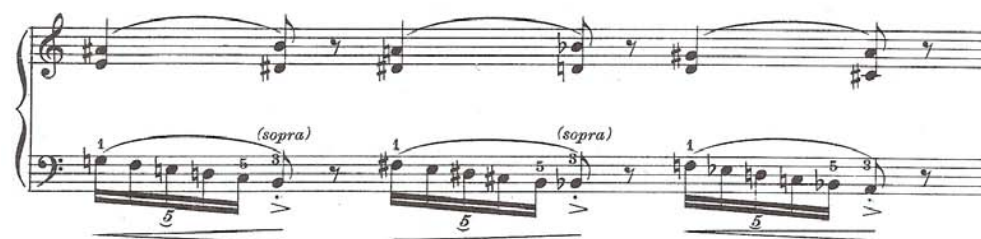
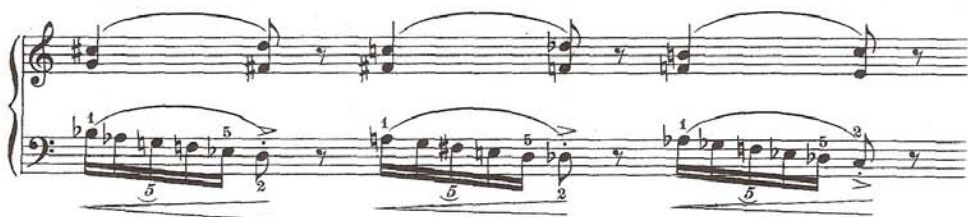
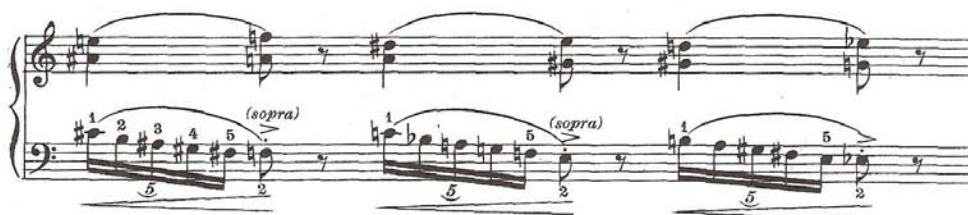
(J.A.) La palabra *sopra* indica que el dedo pasa por arriba del quinto dedo, por medio de un rápido movimiento de antebrazo que lleva la mano a su nueva posición.

The image displays four systems of musical notation for 'Ejercicios de Dedos' by Ernst von Dohnányi. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef). The exercises are written in a key with two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various fingerings (1-5), slurs, and the word 'sopra' indicating a specific technique. The exercises are arranged in four systems, each with three measures. The first system shows a sequence of chords and single notes. The second system shows a sequence of chords and single notes. The third system shows a sequence of chords and single notes. The fourth system shows a sequence of chords and single notes.

The image displays a musical score for piano and voice, organized into six systems. Each system consists of a piano accompaniment (left hand) and a vocal line (right hand, labeled 'sopra').

- System 1:** The piano part features a sequence of chords and single notes, while the vocal line plays a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and a slur over the first five notes.
- System 2:** Similar to System 1, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and a slur.
- System 3:** The piano part includes a triplet of eighth notes. The vocal line has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and a slur.
- System 4:** The piano part includes a triplet of eighth notes. The vocal line has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and a slur.
- System 5:** The piano part includes a triplet of eighth notes. The vocal line has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and a slur.
- System 6:** The piano part includes a triplet of eighth notes. The vocal line has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and a slur.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand, labeled 'sopra'.



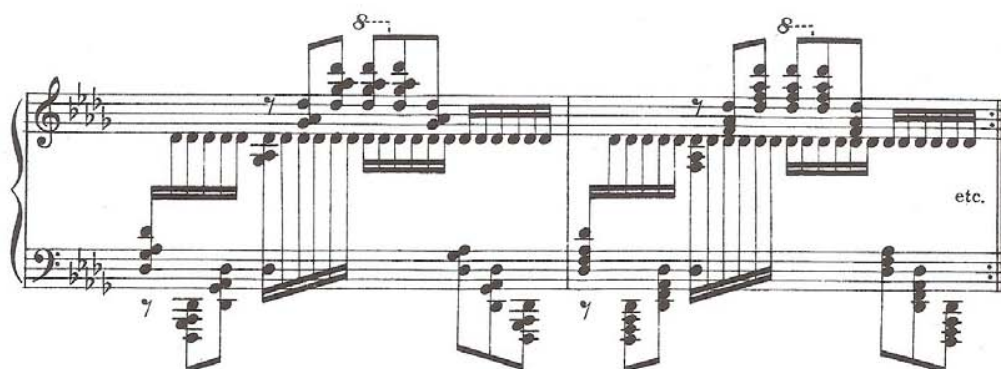
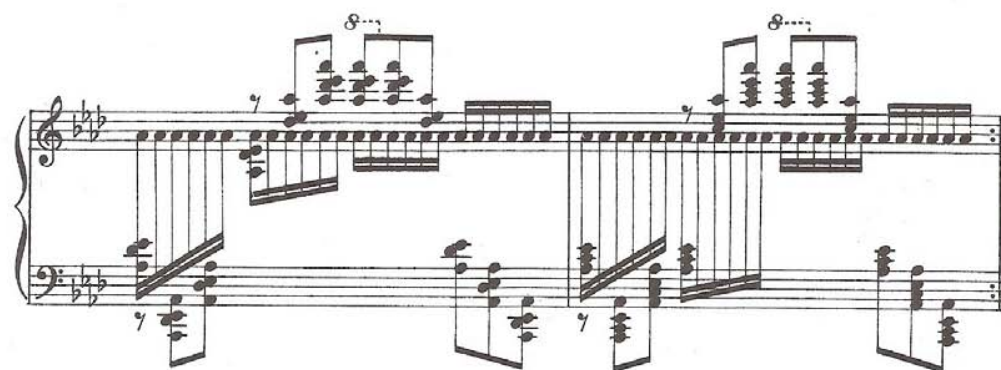
The image displays two systems of musical notation for a piano and voice exercise. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line (soprano). The piano part features a complex rhythmic pattern in the bass clef, with a 5/4 time signature indicated by a '5' over a '4'. The vocal line is written in the soprano clef and includes the word '(sopra)' above it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows three measures of the piano part, each with a 5/4 time signature. The second system shows three measures of the piano part, each with a 5/4 time signature, followed by a final measure with a 5/4 time signature. The vocal line is written in the soprano clef and includes the word '(sopra)' above it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Arthur Friedheim

Ejercicios de Notas Repetidas

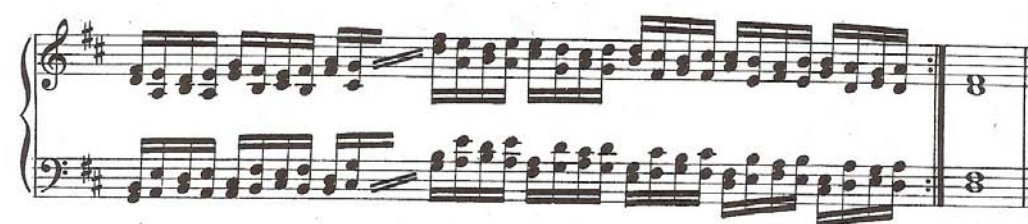
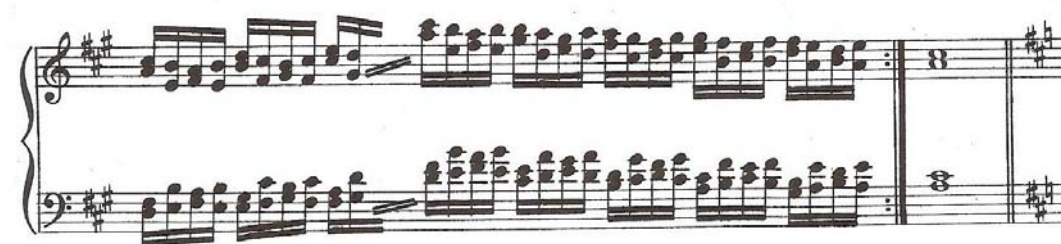
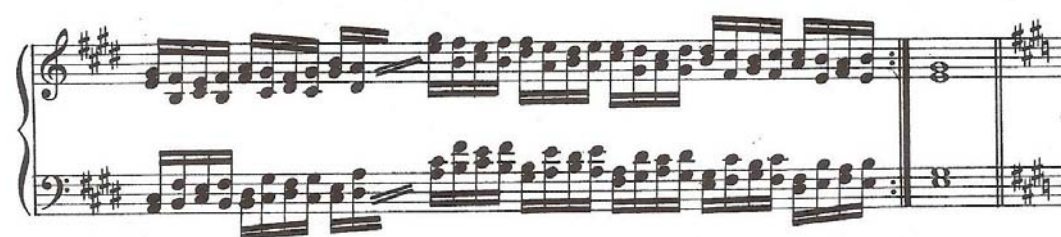
Allegro moderato

The image displays three systems of piano exercises, each consisting of a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system is marked "Allegro moderato". The exercises feature repeated notes in the right hand, often with fingerings (1-3-2-1-2-1) and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The exercises are organized into three systems, each with two measures of music.



Ejercicios de Notas Dobles Mixtas





Ignaz Friedman

Ejercicios de Seguridad

(A.J.) Estudiarse en todas las tonalidades mayores.

1

The image displays four staves of piano exercises, each consisting of two systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are numbered 1 and are presented in four different major keys: C major, B-flat major, D major, and B-flat major. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings (numbers 1-5) to guide the performer. The exercises are designed to be studied in all major keys.

2

The image displays four systems of piano exercises, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). Each system contains two measures of music, followed by a repeat sign and a final measure. The exercises are characterized by rapid, flowing sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. Some measures include a dotted eighth note followed by a sixteenth note, marked with a '5' and a dotted line. The exercises are arranged in a vertical sequence, with each system starting on a new line of music.

3

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clef) with complex fingerings and articulations. The first system is in C major, the second in B-flat major, the third in D major, and the fourth in B-flat major. Each system includes a repeat sign and a fermata over the final measure.

System 1 (C major): The right hand features a series of eighth-note patterns with fingerings 1 2 4 5, 2 1 4 5, 1 2 4 5, 2 1 4 5, and 1 2 4 5. The left hand has patterns like 3 1 3, 1 4, 1 3, 1 4 3 1, and 1 2 4 5. A fermata is placed over the final measure of the right hand.

System 2 (B-flat major): The right hand continues with similar eighth-note patterns, including 1 2 4 5, 2 1 4 5, 1 2 4 5, 2 1 4 5, and 1 2 4 5. The left hand has patterns like 5 1 3, 1 4, 1 3, 1 4 3 1, and 1 2 4 5. A fermata is placed over the final measure of the right hand.

System 3 (D major): The right hand continues with similar eighth-note patterns, including 1 2 4 5, 2 1 4 5, 1 2 4 5, 2 1 4 5, and 1 2 4 5. The left hand has patterns like 4 1 3, 1 4, 1 3, 1 4 3 1, and 1 2 4 5. A fermata is placed over the final measure of the right hand.

System 4 (B-flat major): The right hand continues with similar eighth-note patterns, including 1 2 4 5, 2 1 4 5, 1 2 4 5, 2 1 4 5, and 1 2 4 5. The left hand has patterns like 1 4, 1 3, 1 4, 1 3, and 1 2 4 5. A fermata is placed over the final measure of the right hand.

4

The image displays four staves of musical notation, each representing a different exercise or variation. Each staff consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The notation includes various scales, arpeggios, and fingerings, indicated by numbers 1 through 5 above the notes. The exercises are organized into four systems, each with a repeat sign at the end. The first system is in C major, the second in B-flat major, the third in D major, and the fourth in B-flat major. The notation is written in a clear, professional style, suitable for a music textbook or exercise book.

5

[illegible]

6

The image displays four systems of piano exercises, each consisting of a treble and bass staff. The exercises are written in 2/4 time and feature various fingerings and slurs. The first system is in C major, the second in B-flat major, the third in D major, and the fourth in B-flat major. Each system includes a treble staff and a bass staff, with fingerings indicated by numbers 1-5 and slurs indicating phrasing. The exercises are numbered 1 through 6, with the number 6 appearing to the left of the first system.

7

The image displays four systems of piano music, each consisting of a treble and bass staff. The music is characterized by intricate fingerings and articulations, typical of Ignaz Friedman's style. The first system is in C major, the second in B-flat major, the third in D major, and the fourth in B-flat major. Each system includes a variety of musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

System 1 (C major): The first system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar pattern. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#).

System 2 (B-flat major): The second system continues the melodic and harmonic development. The treble staff has a more complex melodic line with many beamed notes. The bass staff provides a steady accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb).

System 3 (D major): The third system shows a change in the bass line's rhythm. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a more active line. The key signature has two sharps (F#, C#).

System 4 (B-flat major): The fourth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a corresponding bass line. The key signature has two flats (Bb, Eb).

Ossip Gabrilowitsch

Ejercicio de Sextas Dobles

Andante *f* - Allegretto *mf* - Allegro *p* (A.J.)

The score is a piano accompaniment exercise for double sixths. It is written in 3/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system is in B-flat major, the second in B major, the third in B major, and the fourth in B major. The tempo and dynamics change from Andante *f* to Allegretto *mf* to Allegro *p*. The score includes numerous fingering numbers (1-5) and accents. The second system includes the word "simile" with a "1/4 2/5" marking. The fourth system includes triplets marked with "(3)".

4 etc.

This musical score is for a piano exercise. It consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music is characterized by a complex, repetitive rhythmic pattern using eighth and sixteenth notes, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) throughout. The second system continues this pattern, ending with a final chord. The tempo or mood is indicated as 'etc.' (et cetera).

Ejercicios de Acordes

Allegro con brio

1

This musical score is for a piano exercise titled 'Ejercicios de Acordes'. It consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro con brio'. The exercise is numbered '1'. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and various accidentals. The first system begins with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The second system continues the pattern, ending with a final chord. The tempo or mood is indicated as 'Allegro con brio'.

2

Two staves of musical notation for piano. The top staff begins with a forte (*ff*) dynamic marking. Both staves are in 2/4 time and feature complex, rapid sixteenth-note passages with frequent accidentals. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes numerous slurs, ties, and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating specific fingerings for the hands.

Rudolph Ganz

Ejercicios de Pulgares

(A.J.) Aunque el ejercicio siguiente haya sido ideado principalmente para los pulgares, y como tal es sumamente provechoso, es también útil para dar extensión y flexibilidad a las manos.

The image displays six staves of musical notation, each representing a different exercise for the thumb. The exercises are written in treble clef and feature various key signatures and time signatures. Each staff includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and the word "simile" to indicate repeated patterns. The exercises are arranged in a vertical sequence, showing a progression of increasing complexity and range.

Staff 1: Key of C major, 4/4 time. Fingering: 1 4 1 5 1 4 1 5 1 3 1 5 1 4 1 5 2. Similar patterns follow.

Staff 2: Key of D major, 4/4 time. Fingering: 1 3 2. Similar patterns follow.

Staff 3: Key of E major, 4/4 time. Fingering: 1 3 2. Similar patterns follow.

Staff 4: Key of F major, 4/4 time. Fingering: 1 4 1 5 2. Similar patterns follow.

Staff 5: Key of G major, 4/4 time. Fingering: 1 4 1 5 2. Similar patterns follow.

Staff 6: Key of A major, 4/4 time. Fingering: 1 4 1 5 2. Similar patterns follow.

The image displays six staves of musical exercises, organized into three pairs. Each staff contains a sequence of chords and arpeggios, with specific fingering instructions and 'simile' markings.

- Staff 1 (Bass Clef):** Starts with 'm. r.' and a series of chords with fingering: 1 3 4 1 2 5 1 4 1 2 5 1 3 4 1 2 5. It concludes with a 'simile' section.
- Staff 2 (Bass Clef):** Features two 'simile' sections, each with fingering: 1 3 4 1 2 5.
- Staff 3 (Bass Clef):** Features two 'simile' sections, each with fingering: 1 3 4 1 2 5.
- Staff 4 (Treble Clef):** Features two 'simile' sections, each with fingering: 1 3 4 1 2 5.
- Staff 5 (Treble Clef):** Features one 'simile' section with fingering: 1 3 4 1 2 5.
- Staff 6 (Treble Clef):** Features one 'simile' section with fingering: 1 3 4 1 2 5.

Ejercicios de Dedos

(R.G.) En un movimiento moderado y con absoluta igualdad de sonido. Empléense todas las gradaciones dinámicas. Estudiarse en todos los tonos mayores y menores y también cromáticamente.

(A.J.) Es apenas necesario hacer resaltar lo ingenioso y útil del ejercicio siguiente. La trama del ejercicio mismo es una de las más sencillas y antiguas que hay en la música; pero mediante la introducción gradual y cada vez más frecuente del cambio alternativo de las manos, se obliga al ejecutante a adquirir una igualdad perfecta en el “toucher” y en el sonido y la ponderación de ambas manos. Por lo general la mano izquierda es menos ágil y da un tono más débil, más tenue que la mano derecha.

(J.A.) Las palabras *sotto* y *sopra* indican cuál mano debe posicionarse abajo o arriba de la otra.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with the instruction 'm.d. sempre sopra m.s.' and 'm.d. (sopra)'. The second staff is marked '(sotto)'. The third staff is marked 'm.s. sempre sopra m.d.'. The fourth staff is marked 'm.s. sempre sopra m.d.' and '(sotto)'. The fifth and sixth staves continue the exercise. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The exercise is designed to improve finger independence and coordination between the two hands.

m. d. sempre sopra m. s.

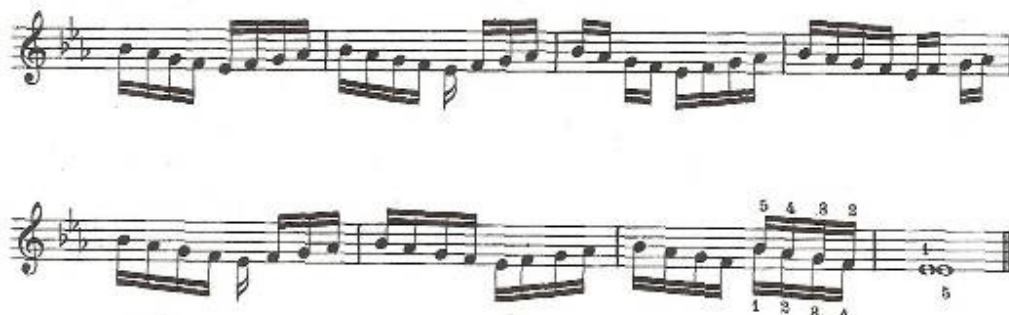
m. s.

m. s. sempre sopra m. d. (*sotto*)

m. d. sempre sopra m. s.

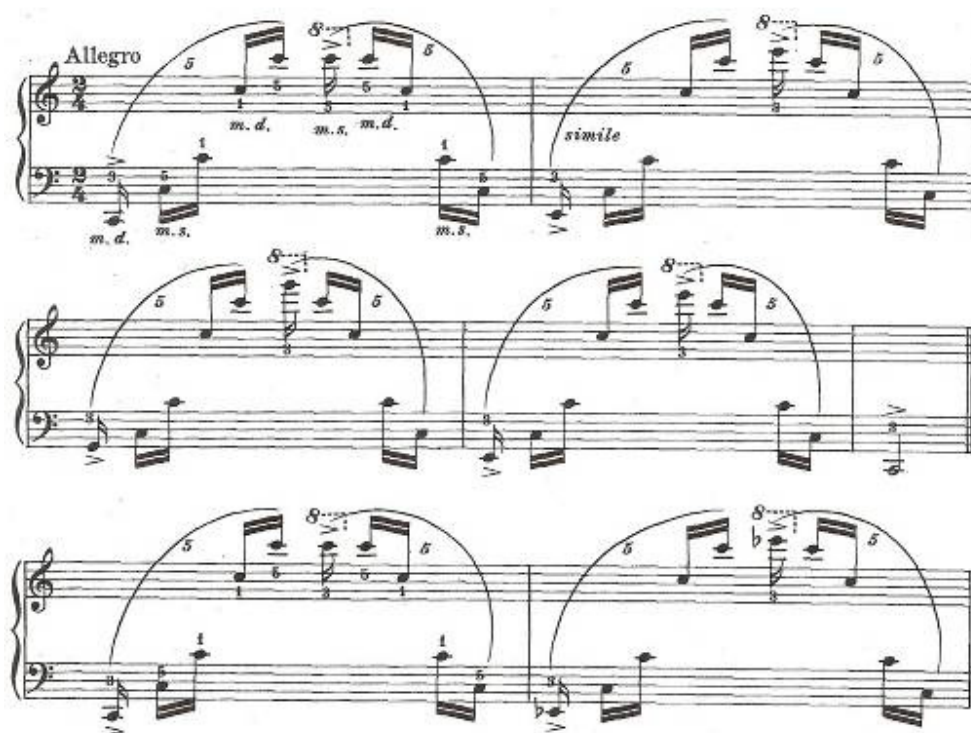
m. s.





Ejercicios de Seguridad

(A.J.) Estos ejercicios, que cubren el teclado en toda su extensión, debieran estudiarse de dos modos: primero, con ayuda de la vista; es decir, mirándose los dedos al tocar; y después sin mirárselos. Con lo primero se desarrolla la rapidez y seguridad del ojo; con lo segundo se desarrolla precisión de los movimientos, que es requisito fundamental de la seguridad técnica. Estudiarse en todas las tonalidades.



The image displays five systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation is complex, featuring various musical symbols and markings:

- System 1:** The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The bass staff begins with a half note F3, followed by a quarter note G3, and then a half note A3. The system concludes with a double bar line.
- System 2:** The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The bass staff begins with a half note F3, followed by a quarter note G3, and then a half note A3. The system concludes with a double bar line.
- System 3:** The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The bass staff begins with a half note F3, followed by a quarter note G3, and then a half note A3. The system concludes with a double bar line.
- System 4:** The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The bass staff begins with a half note F3, followed by a quarter note G3, and then a half note A3. The system concludes with a double bar line.
- System 5:** The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The bass staff begins with a half note F3, followed by a quarter note G3, and then a half note A3. The system concludes with a double bar line.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The systems are arranged vertically, with each system containing two staves. The notation is complex, featuring various musical symbols and markings.

Leopold Godowsky

Ejercicios de Extensión

(A.J.) Estúdiense en Lento, Moderato, Allegro y con los matices *p*, *mf* y *f*.

The image displays three staves of musical notation, labeled 1, 2, and 3, representing exercises for piano technique. Each staff consists of a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Staff 1 features a series of chords and intervals, with fingerings indicated by numbers 1-5. Staff 2 shows a more complex sequence of chords and intervals, also with fingerings. Staff 3 is the most technically demanding, featuring rapid sixteenth-note passages and complex chordal structures, with extensive fingerings and dynamic markings. The exercises are designed to improve extension, coordination, and control in the piano.

Ejercicios de Pulgares

m. d. Lento – Moderato – Allegro (A.J.)

m. s.

etc.

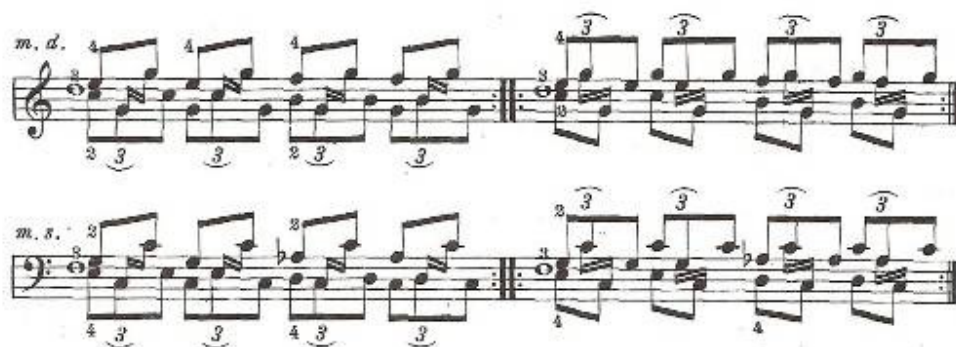
Ejercicios de Dedos

(A.J.) Estos ejercicios son sumamente ingeniosos y de excelente efecto. Los dos primeros ejercicios se estudiarán primeramente legato, seis veces de seguido y aumentando cada vez la velocidad: *Lento-Andante-Moderato-Allegro-Presto*; luego se estudiarán de la misma manera, *staccato*. El segundo ejercicio ofrece una excelente ocasión de obtener dominio en la ejecución simultánea de dos ritmos diferentes. El tercer ejercicio desarrolla y asienta la ejecución, con una mano sola, de notas tocadas *staccato*, mientras la misma mano sostiene una nota, es decir guarda hundida una tecla.

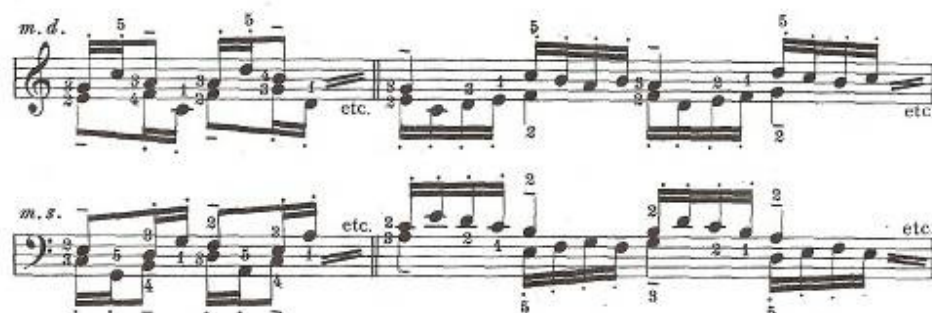
1

The image displays three systems of musical notation for Exercise 1, written for piano. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The first system is marked 'm. 1.' and '4/4'. The second system is marked 'm. 3.' and '4/4'. The third system is marked 'm. 5.' and '4/4'. The notation includes various fingerings (1-4) and articulations (accents, staccato marks) to guide the performer. The exercises involve complex rhythmic patterns and fingerings, designed to develop dexterity and control.

2



3



Katherine Goodson

Ejercicios de Trinos

(A.J.) Cuando ambas manos tocan trinos al mismo tiempo, estos se presentan, generalmente, en intervalo de tercera, de sexta, o de octava o décima. La extrema disonancia de los ejercicios siguientes ha sido ideada con el fin de tratar de obtener una ejecución de los trinos especialmente igual y fluida. Conviene estudiarlos desde *pp* hasta *mf*, pero no *f* o *ff*.

(K.G.) Se terminarán los trinos sin “resolución” de trino.

1

The musical score is for piano and consists of three systems of staves. Each system has a grand staff (treble and bass clef) and includes fingerings and trill markings. The first system shows a trill in the right hand and a trill in the left hand. The second system shows a trill in the right hand and a trill in the left hand. The third system shows a trill in the right hand and a trill in the left hand. The score is in 3/4 time and includes various intervals and trill markings.

2

3 2 3
5 4 5
4 3 4

3 2 3
5 4 5
4 3 4 *simile*

43
54
32

43
54
32 *simile*

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of four systems of music. The first system includes a trill exercise with fingerings 3, 2, 3 and 5, 4, 5 over 4, 3, 4, and a similar exercise marked 'simile'. The second system continues the trill exercise with fingerings 43, 54, 32, also marked 'simile'. The third and fourth systems show more complex trill patterns and melodic lines, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

3

Fingering
Fingersatz
Doigté
Digitación

1) $\begin{pmatrix} 4 \\ 3 \\ 1 \end{pmatrix}$
2) $\begin{pmatrix} 5 \\ 3 \\ 2 \end{pmatrix}$
3) $\begin{pmatrix} 5 \\ 4 \\ 3 \end{pmatrix}$ (K.G.)

Fingering
Fingersatz
Doigté
Digitación

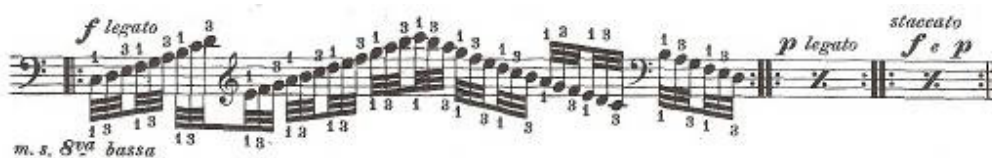
1) $\begin{pmatrix} 2 \\ 4 \\ 1 \end{pmatrix}$
2) $\begin{pmatrix} 3 \\ 5 \\ 2 \end{pmatrix}$
3) $\begin{pmatrix} 4 \\ 5 \\ 3 \end{pmatrix}$

Alberto Jonás

Ejercicios de Escalas

(A.J.) Con solamente tres o cuatro dedos. Esta manera desarrolla no solamente una agilidad más grande en los pulgares, sino también una igualdad más pronunciada de la escala cuando se la ejecuta con la digitación normal. Estúdiese en todos los tonos con la misma digitación.

[Ejercicio con tres dedos]



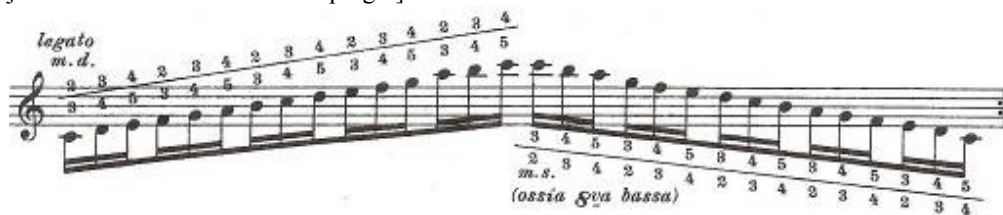
[Ejercicio con cuatro dedos]



[Ejercicio con cinco dedos, en grupos de cinco notas]



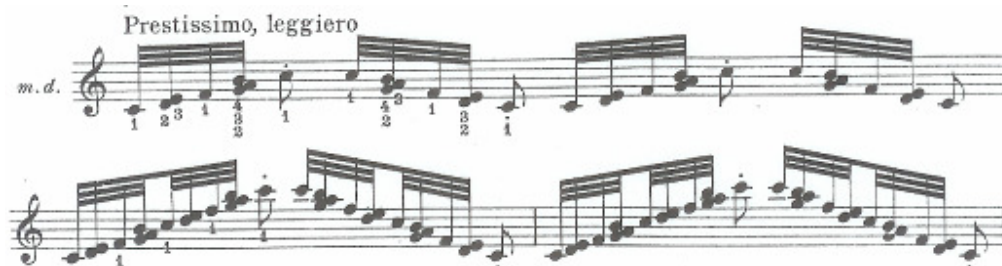
[Ejercicio sin la intervención del pulgar].



Ejercicios de velocidad en escalas

PRIMER PROCEDIMIENTO

(A.J.) Al estudiar estos ejercicios ténganse la mano, la muñeca, el antebrazo y la espalda con toda soltura y relajados. Se tocarán las triples corcheas *Presto*, y más tarde *Prestísimo*. Al momento de tocar las corcheas *staccato* levántese rápidamente la mano y téngase en el aire el espacio equivalente a una doble corchea.



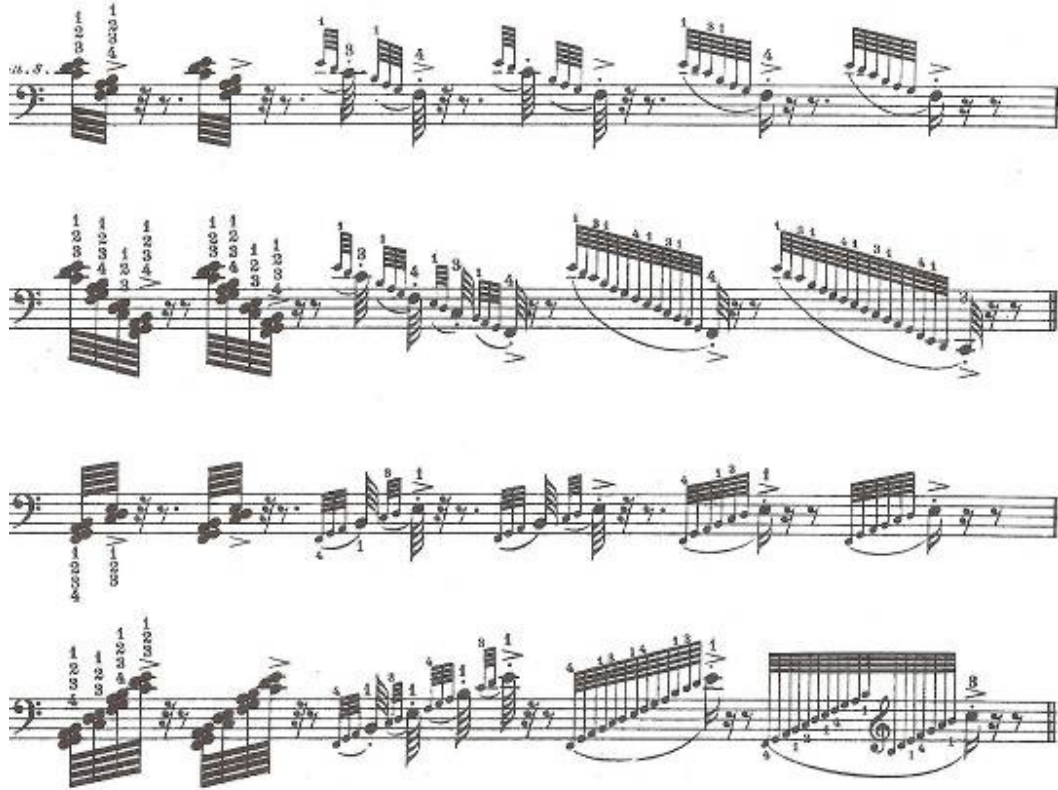
SEGUNDO PROCEDIMIENTO

(A.J.) Tóquense los primeros grupos de notas tan aprisa como sea posible, con un solo movimiento veloz, procurando luego conservar la misma rapidez y el mismo ritmo al tocar los trozos de la escala y, finalmente, la escala misma. Guárdese la mano en el aire durante los silencios. Estúdiese en todas las tonalidades.

Mano derecha:



Mano izquierda:



Ejercicios de Arpeggios

(A.J.) Para obtener velocidad. Estúdiense de la misma manera cada arpeggio que empieza con el pulgar.

Con rapidita

m.d.

This page contains seven staves of musical notation, likely for guitar, arranged in a single system. The notation is complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs. Above several of the staves, there is a marking 'S' with a dotted line and a small '4' below it, possibly indicating a specific technique or a section marker. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes. The music is written in a single system, with each staff representing a different voice or part of the composition. The notation is dense and intricate, typical of advanced guitar repertoire.

m.s.

The page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The exercises are written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Some exercises include a 'm.s.' (mano izquierda) marking. The exercises are arranged in a sequence, with some systems having a repeat sign. The page is numbered 62 in the top left corner and has the title 'Propuesta para nueva edición de ejercicios originales' in the top right corner.

The image displays a page of musical notation for the piano introduction and waltz of 'The Merry Widow' by Franz Lehár. The music is written in 3/4 time and features a variety of musical symbols, including notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The notation is arranged in six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system begins with a piano introduction marked 'P' and 'Ad lib.'. The waltz section follows, characterized by a repeating melodic pattern in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, and fingerings are indicated by numbers 1-4. The page is a black and white scan of a musical score.

(A.J.) El objeto de este ejercicio “virtuoso” es obtener flexibilidad y fuerza en las manos por medio de la contracción y la extensión. Estúdiense primero en un tiempo moderado y con no más fuerza que **mf**; después gradualmente más aprisa y **mp**. El paso del pulgar debe hacerse de una manera suave y fácil a la par que la mano se mueve sobre el teclado: Evítese tensión de los músculos del antebrazo.

The image displays four staves of musical notation, each consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The notation is for a piano exercise, featuring various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings and articulation marks are present throughout the piece. The first staff is labeled "m. s. ottava bassa".

3

legato

3 4 5 3 4 5

5 4 3 5 4 3

simile

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. The first system is marked 'legato' and includes fingering numbers (1-5) above and below the notes. The second system is marked 'simile'. The subsequent systems continue the piece with various key signatures and rhythmic patterns. The final system ends with a double bar line and a repeat sign.

Ejercicios de Terceras Dobles

(I.P.) Se trabajará el ejercicio siguiente con todas las digitaciones siguientes.

$\begin{array}{c} 2 \ 3 \\ 1 \ 1 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 3 \ 4 \\ 1 \ 1 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 4 \ 5 \\ 1 \ 1 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 3 \ 5 \\ 1 \ 1 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 3 \ 4 \\ 1 \ 2 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 3 \ 5 \\ 1 \ 2 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 4 \ 5 \\ 1 \ 2 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 4 \ 5 \\ 2 \ 3 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 5 \ 4 \\ 2 \ 3 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 4 \ 5 \\ 2 \ 1 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 5 \ 4 \\ 1 \ 3 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 4 \ 5 \\ 1 \ 3 \end{array} \parallel$

$\begin{array}{c} 3 \ 4 \\ 2 \ 1 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 3 \ 5 \\ 2 \ 1 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 3 \ 3 \\ 1 \ 2 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 2 \ 5 \\ 1 \ 3 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 4 \ 4 \\ 1 \ 2 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 5 \ 5 \\ 1 \ 2 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 3 \ 4 \\ 2 \ 2 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 4 \ 4 \\ 2 \ 3 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 5 \ 4 \\ 3 \ 3 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 3 \ 4 \\ 2 \ 3 \end{array} \parallel \begin{array}{c} 3 \ 5 \\ 1 \ 3 \end{array} \parallel \begin{array}{c} \textcircled{1} \ 5 \\ 2 \ 3 \end{array} \parallel \begin{array}{c} \textcircled{1} \ 5 \\ 3 \ 4 \end{array} \parallel$



Moriz Rosenthal

Ejercicios de Seguridad

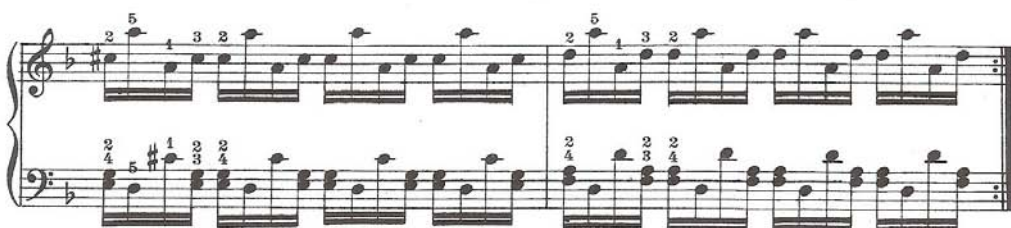
(A.J.) Los pasajes siguientes, bordados sobre uno de los temas del “Chant Polonais” en Sol mayor de Chopin-Liszt, son muy provechosos para adquirir seguridad en la técnica al ejecutar saltos con ambas manos en circunstancias y posiciones excepcionalmente difíciles. Desde este punto de vista, aconsejo que se estudien primero lentamente, luego más y más aprisa, pero siempre sin mirarse las manos. Al principio, ejercítense un solo salto hasta poderlo tocar seis veces seguidas sin equivocarse; después ejercítense dos saltos de la misma manera; después tres, cuatro, etc., hasta que se pueda tocar toda la cadencia seis veces sucesivas sin equivocación alguna.

The image displays a musical score for piano exercises by Moriz Rosenthal. The score is written for piano (p) and is in G major (one sharp) and 2/4 time. It is marked "Allegro vivace". The score consists of six systems, each containing a pair of staves (treble and bass clef). The exercises are designed to improve technical skill, specifically focusing on leaps (saltos) between notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *crec.* (crescendo). The exercises are variations on a theme from Chopin-Liszt's "Chant Polonais".

Emil von Sauer

Ejercicios de Notas Repetidas

(J.A.) La repetición de la nota se realiza con dedos diferentes, cambio que debe hacerse rápidamente de forma que no se interrumpa el *legatissimo* indicado. Este movimiento de sustitución sucede gracias a la posibilidad de la mano de moverse lateralmente. Este recurso aplicado en las notas dobles de la mano izquierda favorece la claridad en la ejecución.



Ejercicios de Octavas

Moderato

molto legato

Ejercicios de Acordes

1

Allegro molto

p leggiero

m.d. *m.s.* *m.s.*

f *sfz* *f*

2

Vivace

ff marcatisissimo

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system contains a treble staff (right hand) and a bass staff (left hand). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Vivace' and the dynamics are 'ff marcatisissimo'. The piece features a lively melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with various fingerings and articulations indicated.

Sigismond Stojowsky

Ejercicios de Dedos

(A.J.) Los siguientes ejercicios, ingeniosamente preparados, son de efecto inmediato para fortalecer los dedos tercero, cuarto y quinto. Deben trabajarse primero en tiempo moderado, en *f*, *mf* y *p*; después gradualmente más aprisa en *mf* y *p*.

1-A

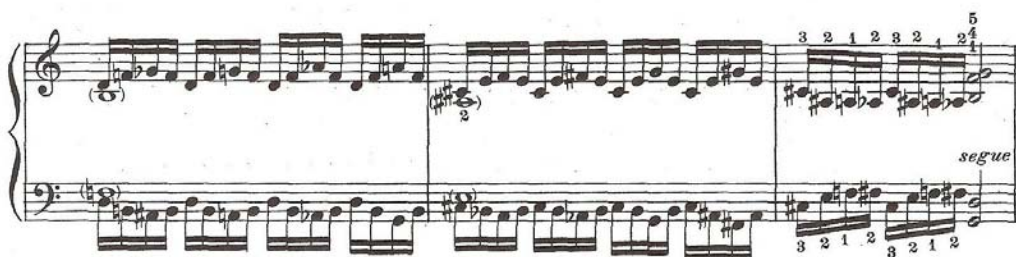
The musical score for exercise 1-A consists of five systems, each with a piano (treble) and bass (bass) staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system includes fingerings (3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4) above the piano staff and below the bass staff. The second system includes the word "simile" above the piano staff and below the bass staff. The third system includes the word "simile" above the piano staff and below the bass staff. The fourth system includes the word "simile" above the piano staff and below the bass staff. The fifth system includes the word "simile" above the piano staff and below the bass staff. The score is written in a single system with five systems of music.

**1-B**

Three systems of piano music notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is in G major (one sharp). The second and third systems are in B-flat major (two flats). The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The third system ends with a double bar line and a final cadence.

1-C

Two systems of piano music notation for exercise 1-C. The first system is in B-flat major (two flats) and includes fingerings (1-5) and a *simile* marking. The second system is in G major (one sharp) and includes fingerings (1-5). The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.



1-D

The musical score for 1-D consists of four systems of piano music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass staff. The first system includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and the word *simile* above the treble staff and below the bass staff. The second system continues the piece with similar fingering. The third and fourth systems also continue the piece with similar fingering. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is characterized by rapid, flowing sixteenth-note passages in both hands.

